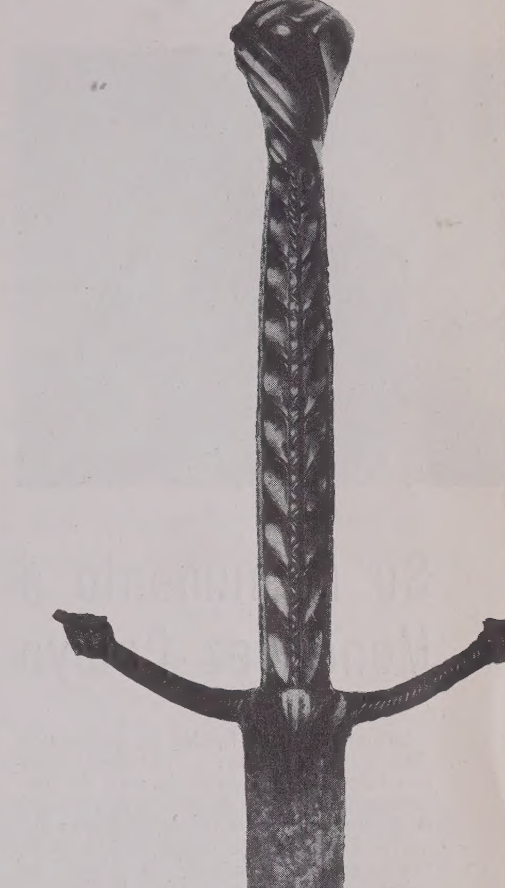
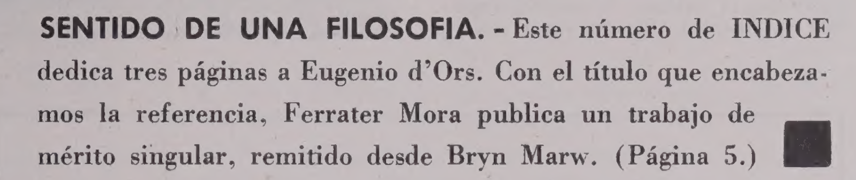
índice
de artes y letras

ÑO 11 - NUM. 100-101 MADRID - EDICION EXTRANJERA - MAYO-JUNIO 1957 PRECIO: 20 PTAS.

LA ESPADA del CONDESTABLE

Vea en páginas centrales un estudio sobre el tesoro del Museo Capitular, de Barcelona.





SENTIDO DE UNA FILOSOFIA. - Este número de INDICE dedica tres páginas a Eugenio d'Ors. Con el título que encabezamos la referencia, Ferrater Mora publica un trabajo de mérito singular, remitido desde Bryn Marw. (Página 5.)

AL OTRO LADO DE LA FRONTERA. - «El arte abstracto entre dos fuegos»: la tesis rusa, por boca de Chepilov.

AFORISMOS DE HEIDEGGER. - Traducción expresa para INDICE, inédita, en español, de la última obra del filósofo, que descubre la esencia poética del pensamiento. (Pág. 3.)

Pablo Casals

El excepcional intérprete ha sufrido en fecha reciente una dolencia grave, más peligrosa por su edad muy avanzada: 80 años. Como nuestros lectores, sin duda, saben, reside en Puerto Rico. A él se debe la renovación de la técnica del violoncello. Trabajó constantemente desde la juventud, con ejemplar humildad de aprendiz.

El mundo de la música, que le cuenta entre los maestros, sigue con atención inquieta el curso de su salud.

El monumento de Victorio Macho a Menéndez Pelayo, en Santander, con un boceto a pluma o semblanza del escultor. *(Pág. 2.)*

MEMORIA DE EUGENIO d'ORS

En tres ocasiones, esta Revista ha mostrado interés en ocuparse con alguna extensión de la obra y la persona de Eugenio d'Ors, que colaboró en nuestras páginas, honrándolas. En las tres ocasiones nos «escocíamos» de no haber cumplido el propósito, confesando por ello una «deuda» con su memoria. Ahora vamos a saldarla, pero no en la amplitud que nos gustaría. Hemos conseguido pocas facilidades...

Con fecha 6 del pasado noviembre escribimos al arquitecto don Víctor d'Ors, hijo del filósofo, la carta que reproducimos abajo. Nos contestó con las letras que también incluimos. Renunciamos a su «glosa».

Lamentamos, además, que un trabajo solicitado al doctor Sarró, en Barcelona, y prometido amablemente por él, no llegue a tiempo. Lo sustituimos, en esta misma página, con algunos juicios del propio Eugenio d'Ors, tomados de «El Valle de Josafat»; juicios tan reveladores de la inteligencia del maestro, de su espíritu irónico, sutil y grave al tiempo. Eugenio d'Ors tenía *casta*. Su pensamiento era de ley, civilizado y culto. Como una de esas Sombras ilustres que evoca entre 1918-1921, tiene derecho a estar en el «Valle...»

Madrid, 6 noviembre 1956.

Sr. D. Víctor d'Ors.
Madrid.

Mi estimado amigo:

He anunciado en el último número de INDICE, del que le acompaño un ejemplar, el saldo de la «deuda» que tenemos con su padre desde hace dos años.

Desearía que nos viéramos un rato cuando u s t e d me indique, para ir preparando material con vistas a unas páginas sobre la vida y la obra de d'Ors en nuestra Revista.

También querría solicitar de su hermano Alvaro un trabajo, y ponerle unas letras. ¿Quiere usted indicarme sus señas, así como el día y el lugar en que podemos encontrarnos un rato?

Entre tanto, su afectuoso amigo,

Juan Fernández Figueroa.

Madrid, 23 noviembre 1956.

Sr. Director de INDICE.

Mi distinguido amigo:

Siento comunicarle que no entra en mi intención el darle ningún género de facilidades para lo que me pide en su carta del día 6 del presente.

La Revista INDICE no ha mostrado buen comportamiento en lo que respecta a la memoria de mi padre, ni ningún interés concreto por las cosas «orsianas».

Por otra parte, y salvando las distancias, tampoco su sección de arte ha presentado alguna atención a mi modesta actividad en este capítulo.

En lo que respecta a las señas de mi hermano Alvaro, puede usted escribirle a la Universidad de Santiago de Compostela.

Atentamente le saluda,

Víctor d'Ors.

EL VALLE DE JOSAFAT

MANTEGNA

Creen las gentes vulgares que Mantegna es seco y frío, porque las gentes vulgares no saben que la razón es también una *pasión.*

Hubo una Aufklärung, *un «período de las luces». Hubo un* Sturm und Drang, *una tempestad sentimental...* P e r o *también* hubo, hay y habrá siempre una Sturm und Drang *a favor de la* Aufklärung, *una tempestad a favor de la luz.*

De tanto tempestear por la luz, de tanto sufrir por la razón, de tanto inquietarse por la calma, a Mantegna se le llenaron la cara de arrugas y el alma de lágrimas.

Pascal dijo: «El corazón tiene sus razones que no conoce la razón». Nosotros le contestábamos: «También la razón tiene sus pasiones, que el corazón no siente...» Al decir esto pensábamos en tres o cuatro grandes espíritus. Uno de ellos, Mantegna.

A través de los años, la pasión esculpe el rostro de Mantegna, y son las arrugas la delicadeza de un relieve. El alma, por gracia de sus lágrimas se hace más transparente y brilladora.

Mantegna es un magnífico fanal de oro y vidrio tallado. Fulge dentro de la llama pura de la inteligencia.

LARRA

«Fígaro» no me entusiasma demasiado. Era ya mucho sociólogo.

Me irrita también el mezquino resultado de la educación francesa en él. Se diría que no logró mucho más que hablar el francés a la perfección. Nada le quedó de la amplia curiosidad de mirar, más allá de las fronteras, los horizontes infinitos. Angustioso de españolismo, no es un gustador de europeísmo. «Fígaro» n a d a *tiene de* Weltbürger.

Se dice que le asesinó la realidad española. Sí; como la estufa mal encendida y humosa al hombre que no ha tenido aliento para levantarse del lecho y abrir la ventana.

Pero únicamente los que han abierto las ventanas, son los nuestros.



SENECA

«Torero de la virtud» le llamó Nietzsche ¿Torero? ¿Por qué? Los toreros ejecutan y no declaman.

Más pronto declaman los semitoreros, los aficionados. *Más que el torero, Séneca es el flamenco de la virtud.*

En cierto sentido, cumple lo contrario de Sócrates. Sócrates: la ciencia suprema, sobriamente vestida de superficial afición a la ciencia. Séneca: la afición a la virtud, pomposamente disfrazada de virtud.

Tan pomposamente, que Séneca, en compañía de Lucano —y con dieciséis siglos de anticipación—, inventa un barroquismo.

SHAKESPEARE

Existen los grandes hombres cruciales. En ellos se separan los caminos; pero ellos son dignos de todos los caminos.

A Miguel Angel, Shakespeare y Beethoven, ¿les llamaremos clásicos o románticos? Tan lícito nos es tomarles por patrones de la Fuerza como de la Armonía.

Sólo puede hallarse una solución al problema definitorio al amparo de una fórmula que nos es predilecta. La fórmula que autoriza «a faltar a la ley a aquel que, con la energía de su acto, pueda crear una ley nueva».

Amamos las normas. Pero declaramos la fungibilidad de las normas. Bella cosa, por ejemplo, las «tres unidades». Pero la norma de parecerse a Shakespeare no vale menos que la de las «tres unidades».

Detestamos lo excéntrico. Pero, ¿si el punto excéntrico es un centro? El día en que, de hecho, los Estados Unidos de Jorge Washington instituyesen la ideal supremacía del imperio de Carlomagno, ser partidario de la unidad moral europea constituiría un acto de separatismo.

Shakespeare significa un acontecimiento cósmico. Pero significa también una efemérides civil. El estudio de su personalidad no pertenece sólo a la Geología; pertenece también a la Geografía política. Es una alta montaña con un volcán en la cumbre; pero con pulidas ciudades y cultivadas campiñas en la ladera.

... ¡Y, además, tan alegre!

LUTERO

Lutero se me hace igualmente extraño pero le comprendo mejor. Se trata de un músico ciego.

Bíblico o político, teológico o báquico, Lutero es siempre profundo. La palabra más insignificante, la acción más nimia. son en él profundas. No hay que sorprenderse. Lutero lleva en sí la profundidad como se lleva una dolencia.

Es profundo precisamente por impotencia para ser superficial.

Siempre la aversión a la jerarquía tiene la misma fuente que la iconoclastia. Se trata de un defecto físico, de una enfermedad de los ojos. Se es antijerárquico, se es iconoclasta, por imposibilidad de representarse las cosas en el espacio.

En cambio, Lutero posee Máxima inspiración para representárselas en el tiempo. Acaso ningún hombre de Europa —Heráclito aparte— ha escuchado en las profundidades de su propio espíritu tan rumoroso torrente.

... ¡Por otra parte, en el fondo, tan poco europeo!

BACH

También éste es músico y no menos profundo que el Reformador, pero no es ciego. No solamente sabe representarse las cosas en el espacio (al fin y al cabo esto se llama inteligencia), sino que proporciona a los auditores magníficas asociaciones espaciales.

Arquitecturales, para precisar más. Cuando se dice de la música que es una arquitectura en movimiento, yo evoco siempre a Bach.

Y siempre se me aparece
la imagen de una augusta catedral,
según canté un día ya lejano.

Decía entonces: catedral. A veces, sobre todo en los conciertos, he estado a punto de corregirme y de sustituir catedral por palacio. Pero no. Decididamente, y aun a despecho de cierto sietecentismo, era catedral el término justo.

En este momento recibo un libro recientísimo (un Tratado de Lógica de M. E. Globot). Lo abro y leo esto: «El valor estético de notre Dame de París o Saint-Ouen de Ruan, de una Meditación de Lamartine o de un Sermón de Bossuet, de una Cantata de Bach o de la Misa Solemne de Beethoven no puede ser plenamente gustado por el hombre al cual sea totalmente extraño el sentimiento religioso.»

GOYA

Sospecho que el crédito propiamente artístico de Goya está llamado a decrecer algún día. Goya ha sido consagrado gran pintor por una época que no sabía demasiado lo que es la pintura.

Observaréis que son siempre elogiadas en las obras de Goya dos cosas: la calidad y el carácter. En gracia a su maestría en la calidad, Goya conquista el sufragio de los pintores; por razón de la firmeza acusada en el carácter, el sufragio de los escritores. Pero el verdadero interés de la verdadera pintura se halla en una zona y región espirituales donde ya la materia se olvida, sin que por ello se suscite el concepto; en que se sobrepasa la calidad sin encontrar el carácter; en que los pintores no tienen ya gran cosa que decir, pero en que los hombres de letras no tienen *todavía nada que explicar.*

En Goya esta región quedó poco menos que vacía... Tiene el artista unos ojos poderosos y una mano suprema. Con estas cosas, puede lograrse un genio. Un artista, no siempre.

GOETHE

Es imposible hablar de Goethe tranquilamente. Lo estorba una cosa dura de confesar, pero imposible de desconocer.

Estorba la envidia.

La envidia peor, porque no se refiere a los atributos, sino a la substancia. Generalmente se les envidia a las grandes figuras alguna propiedad o cualidad. Uno aspira a tener de ellos el don eminente o el botín precioso, pero sin dejar de ser uno mismo. Así Virgilio envidió la gloria de Homero, y Temistocles, cuando joven, veía turbados sus sueños por las victorias de Milciades... Pero la pasión respecto a Goethe se hace más grave, porque tienta a la blasfemia de renunciar a la propia personalidad

Quisiéramos hablar *como Demóstenes,* escribir *como Boccacio,* pintar *como Leonardo,* saber *lo que Leibniz,* tener, *como Napoleón, un vasto imperio, o como Ruelbeck, un jardín botánico... Quisiéramos* ser *Goethe.*

Todas las almas olímpicas ven en este olímpico la imagen de ellas mismas elevada al máximo de poder, de gloria y de serenidad.

BUDA

Repitamos las palabras de un donoso artista catalán encarado, a poco de su llegada a París, con cierta medieval, célebre y picante vitrina del Museo de Cluny: No li veig l'adelantu *(No veo el progreso).*

¿Por qué, ¡oh Buda!, un ojo en medio del vientre? ¿Qué? ¿No eran ya bastante dulce maravilla estos dos ojos que nos ha puesto Dios abajo de la frente?

Como a ti te pregunto esto, preguntaría a filósofos y matemáticos: ¿Por qué geometrías no euclidianas? ¿No estaba ya bien aquello de que dos paralelas, por más que se prolongasen, no pudiesen encontrarse jamás?

Estas cosas suelen acabar mal.

Empieza uno por ponerse un ojo en el vientre y, en fuerza de contemplarlo, acaba por tener siete papadas.

Empieza uno hablando del espacio de n dimensiones y acaba visitando, de noche, una casita argelina para ayudar a Eusapia Paladino a conseguir que los veladores se tengan solos en el aire.

SAN JOSE

«Comprenderlo t o d o, *para perdonarlo todo».*

Todavía esta tolerancia de intelectual es demasiado poco. Hay que llegar a una generosidad más eminente.

Hay que llegar a una generosidad que lo perdona todo, a pesar de que sólo lo comprende a medias.

Esta generosidad se llama Pueblo. También se llama San José.

MARIA

Lo que ahora me queda por decir quisiera decirlo con una voz muy tranquila. Quisiera decirlo con voz de profesor para no traicionar deliquios de amante.

Yo no diré: ¡Señor! *—sino* ¡Señores!*—. Disertaré, púdico, para detener la oración que acudía a los labios.*

Todos los juncos del Valle de Josafat cantan, sin saber, el nombre de María. Cantan el nombre del soplo misterioso que les mueve.

María es una fuente. ¿Sabéis qué quiere decir una fuente? Cerrad los ojos. Olvidad (y cuestan de olvidar) todas las fuentes materiales conocidas, las de las pulidas ciudades, las de las campiñas regaladas. ¿Qué queda ahora? Una linfa que cae, reemplazada inmediatamente por una linfa que dura.

Aquí se dirá el secreto de la fuente. Hay, formularía el sabio, dos maneras de energía: la energía que dura siempre y la energía que cae y se consume. Una fuente es a la vez energía que dura y energía que cae. Es a un tiempo mismo Dato y Curso Es Eternidad y Tiempo.

Quien pueda entender, que entienda.

... ...

RUBEN DARIO

La noche era muy oscura. No corría un hálito de aire. Sofocados por la asfixia estival, el Poeta y el Pantarca habían guardado largamente silencio.

Lo rompió el Pantarca para decir:

—Rubén divino trompo de música, juguete en las manos del Señor...

Y, después:

—Cuando sientas el dolor darte vueltas, enroscándosete al cuello, Rubén, no llores; es el Señor, que te da cuerda.

EUGENIO d'ORS

Eugenio d'Ors. SENTIDO DE UNA FILOSOFIA

BRYN MARW

Por JOSE FERRATER MORA

¿Fué Eugenio d'Ors un filósofo catalán, n filósofo español o un filósofo universal? 'ué, en proporciones diversas, de más o nenos, las tres cosas. En todo caso, fué un lósofo. Muchas sirenas le sedujeron, y a lgunas de ellas se entregó para nuestro usto demasiadamente. Pero sólo una lo- ró retenerle de veras: la filosofía.

POR SUPUESTO, SU FILOSOFIA. ESTA pareció al comienzo bajo un nombre un nto desorientador: «la filosofía del hom- re que trabaja y que juega». Los motivos ue llevaron a Eugenio d'Ors a formular us tesis esenciales son de carácter vario; notivos de índole personal contribuyeron ellas tanto como situaciones de carácter istórico. Uno de los motivos capitales fué l deseo de hacerse un lugar dentro del enso mundo de la filosofía contemporánea. 'ara lograrlo, d'Ors se apresuró a recoger os hilos de la tradición europea inmedia- amente anterior y a enlazarlos con los que ban siendo tejidos durante la primera dé- ada de nuestro siglo. Para decirlo en tér- inos gratos al propio filósofo, su pensa- iento filosófico de la primera hora quiso er un reflejo de «las palpitaciones de los iempos». Ahora bien, lo que hacía palpitar ntonces los tiempos en el campo de la filo- ofía era la necesidad de edificar un siste- a de pensamientos que, sin contradecir el imperialismo de la ciencia», permitiera alvar lo que la ciencia —o, mejor dicho, ierta filosofía sobrepuesta a la ciencia— menazaba con destruir: la libertad inter- a del hombre, la «arbitrariedad» espon- ínea que habían constituído el núcleo irre- uctible del idealismo y del espiritualismo. 'omo muchos otros pensadores de su tiem- o, Eugenio d'Ors se colocó delante de un ilema: o predominaba «imperialmente» a ciencia, y con ello desaparecía la filoso- ía, o se defendía con violencia la filosofía se dejaba hundir a la ciencia. La primera ctitud era la actitud «positivista»; la se- unda, la actitud «idealista». Positivismo idealismo se destruían mutuamente en na incruenta, pero decisiva batalla.

MUCHAS FUERON LAS SOLUCIONES adas al anterior dilema; parte de ellas orman la historia de la filosofía contempo- ánea. Eugenio d'Ors tenía su propia solu- ión. Como muchas de las soluciones a un ilema, era muy simple, y como casi todas as que abundaron durante los primeros ños del siglo XX, transitoria. Hela aquí. a ciencia positivista, proclamó d'Ors, sa- rifica el sujeto humano y su libertad a la dea de que hay un determinismo inexora- le. La filosofía más o menos idealista o spiritualista, por otro lado, sacrifica el bjeto y acaba por considerarlo como una iera creación arbitraria de la persona hu- nana. Pero lo que hay que hacer es salvar ambos y mostrar de qué modo los hechos e que habla la ciencia están determinados or la libertad, y en qué proporción no nenos importante la libertad de la persona esulta coartada por los hechos que inves- iga la ciencia. Este fué el tema del estudio e d'Ors sobre la «La fórmula biológica de lógica», tema desarrollado en «Religio st libertas» y sistemáticamente expuesto n *La filosofía del hombre que trabaja y ue juega.* Lógica y razón brotan, según ste modo de ver, de la actividad creadora el hombre. Pero esta actividad no es una reación arbitraria. Lógica y razón están simismo sometidas a las leyes de que nos abla la ciencia, pero no como elementos ivariables de la ciencia, sino como sus *istrumentos.* La idea del carácter instru- iental de la razón fué, así, enérgicamente estacada por Eugenio d'Ors, el cual pare- ió orientarse en esta su primera época acia un biologismo y hacia un psicologis- io contra los cuales acababa de disparar arios tiros mortales uno de los grandes lósofos de la época: Edmund Husserl. 'ero esta orientación casi instrumentalista le Eugenio d'Ors no persistió durante lar- o tiempo; de hecho, representó en gran arte el necesario tributo a ciertas preocu- aciones de la filosofía contemporánea. 'ronto no se trató ya *sólo* de salvar —para mplear el vocabulario de Bergson— el sis- ema de imágenes de la representación jun- amente con el sistema de imágenes de la iencia; se trató de fundar un sistema in- electualista capaz de abrir un campo casi limitado a la libertad y a la acción.

La «filosofía del hombre que trabaja y ue juega» no fué por ello abandonada. 'ero se convirtió en uno de los varios pi- ares que debían sostener la ambiciosa ar- uitectura antes anunciada. Las exigencias e la actividad individual debían seguir iendo acordadas con los postulados univer- ales de la ciencia. Mas el acuerdo no de-bía consistir en una mera composición, en peligro siempre de quedar alterada; debía ser el resultado de una previa concepción de la realidad dentro de la cual el dilema anterior perdiera su virulencia. Ahora bien, para lograr tal finalidad, era necesario redefinir los mismos términos del dilema. Muy en particular era necesario poner en claro lo que se entendía por «yo», por «espontaneidad», por «libertad».

¿COMO ENTENDIO EUGENIO D'ORS tal «yo»? Ante todo, de un modo negativo. El yo no podía reducirse, a su entender, ni al sentimiento ni a la pura y abstracta inteligencia. ¿Sería, pues, el yo una voluntad? En modo alguno si entendemos el término «voluntad» en el sentido en que lo define la psicología —o cierta psicología—. Pero podemos asentir a una cierta identificación del yo con la voluntad si entendemos a ésta no ya psicológica, sino «metafísicamente». En rigor, este yo tiene un nombre ambiguo e inevitable: libertad. La libertad resultaba ser, así, el núcleo del ser humano. Pero sería un error concluir de ello que el hombre consiste simplemente en hacer funcionar esta su libertad indefinida e indefinible. Si el hombre es, en último término, desde el punto de vista metafísico, «una libertad que se realiza a sí misma», la efectiva realización de tal libertad pertenece asimismo a la naturaleza del hombre. En otros términos, podemos decir que el hombre es libertad, pero sólo en tanto que reconocemos que hay en torno a él, cercándolo de continuo y de continuo limitándolo —a veces inclusive ahogándolo— una inexorable fatalidad.

De modo parecido a lo que vemos en ciertas tesis del pensamiento de Fichte y en ciertas conclusiones del llamado «realismo volitivo contemporáneo», podemos definir la realidad, según Eugenio d'Ors, por medio del siguiente término: «resistencia». La «superación del pragmatismo» de que d'Ors había hablado con tanta frecuencia, se hacía posible por la afirmación de un primado de la acción en el cual la acción se encuentra siempre con algo que la limita. Y la inteligencia podía ser también considerada como una forma de tal acción, y hasta como su forma suprema, porque siendo fundamentalmente una «resistencia a la resistencia», podía revelar mejor que nada la estructura de la realidad. Las tesis «estéticas» y «arbitrarias» de Eugenio d'Ors pueden ser comprendidas desde este último punto de vista. No son, pues, la manifestación de un espíritu seducido exclusivamente por el «dandysmo» más o menos wildeano, sino el resultado de una intuición filosófica. Si se quiere criticar el «arbitrismo» de Eugenio d'Ors habrá, pues, que criticar al mismo tiempo su entera teoría de la realidad.

Pero un problema surge ahora. Si la concepción d'orsiana del yo como una libertad que se realiza frente a la resistencia conduce a la afirmación de la existencia de una «voluntad» metafísica, ¿cómo es posible que nuestro filósofo declare también, y cada vez con mayor empeño, que la «inteligencia» (el «*seny*») es el órgano más eficaz para desarrollar su propio pensamiento? ¿Cómo es posible que «una filosofía arbitraria» o, por lo menos, una «filosofía voluntarista» se convierta en lo que ha sido luego, a diferencia de las llamadas «filosofías según la identidad», una muy catalana «filosofía según la armonía»?

Y, sin embargo, así es. Pero no porque haya habido un «salto» o la abrupta transformación de un «sistema» en otro «sistema». La razón principal del paso de la noción de la voluntad frente a la resistencia, a la noción del «*seny*» se debe a que tal «*seny*» fué muy pronto entendido por d'Ors como una actividad que no se reduce a la pura y abstracta inteligencia. El «*seny*» no es sólo un modo de comportarse; es también, y a veces sobre todo, un modo de pensar. En este sentido se opone a las orgías del irracionalismo tanto como a las limitaciones del racionalismo. He aquí por qué Eugenio d'Ors pudo concebir el «*seny*» como el artífice principal de un «Novissimum Organon», destinado a sustituir al viejo «Organon» de Aristóteles, pero también al «Novum Organon» de Bacon. De este modo el «*seny*» parecía más próximo a la «*sapientia*» que a la razón, y estaba más conforme con la tradición «mediterránea» que con la tradición moderna europea. Era, en suma, más apto para captar prudentemente el perfil de las cosas que para reducirlas sin tregua a un «interior» metafísico y altamente problemático.

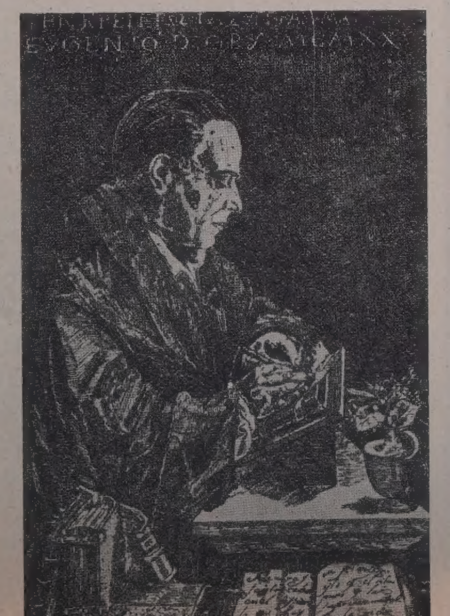
LAS CONSECUENCIAS DE ESTA CONCEPCION son múltiples. Una de ellas es sobremanera importante: la de que el filósofo y, en general, el hombre debe eliminar o, cuando menos, rehuir toda «realidad» que no haya sido previamente sometida a la disciplina del «*seny*», que no haya sido previamente asimilada o, como el propio d'Ors decía, «colonizada». He aquí por qué nuestro filósofo se inclinó a considerar la historia entera de la filosofía como una lucha entre dos tendencias opuestas entre las cuales quiso actuar como el supremo árbitro. Por un lado, se había sostenido que la realidad es ingobernable, que está en perpetua fluencia y constante movimiento. La fiel obediencia a este tipo de filosofía había conducido a una concepción que ha podido llamarse «fáustica». Por otro lado, se había mantenido que la realidad es inmutable y, además, estrictamente racional. Para eludir la flauta de *Pan*, esta otra filosofía se había sometido a las órdenes de *Logos*. La idea del «*seny*» estaba destinada, en la intención de Eugenio d'Ors, a corregir este doble exceso. Era una idea que se oponía por igual a la «mística» y a la «ascética», si entendemos estos términos no en el sentido religioso, sino como metáforas que resumen dos distintas tendencias filosóficas y dos actitudes humanas que se hallan en el fondo de estas tendencias. «Mística» y «ascética» constituían, pues, en el fondo, dos «desviaciones» filosóficas entre las cuales había que introducir el «*seny*», esto es, la inteligencia que no niega, sino que justifica y «coloniza» la acción.

El término «colonización» tiene aquí una importancia decisiva. Porque no se trata simplemente de eliminar toda realidad que se nos aparece como irracional y, de consiguiente, como «amenazadora». Lo que debe hacerse con esta realidad es imponer sobre ella un dominio a la vez flexible y disciplinado. El «*seny*», que hace posible tal colonización, por no decir que es la punta de flecha de la misma, opera entonces como una auténtica potencia mediadora, una potencia que impone sobre la realidad ritmo y disciplina, que la obliga a vivir, como la Bien Plantada vivía y hacía vivir a quienes la circundaban, según Orden y según Ley.

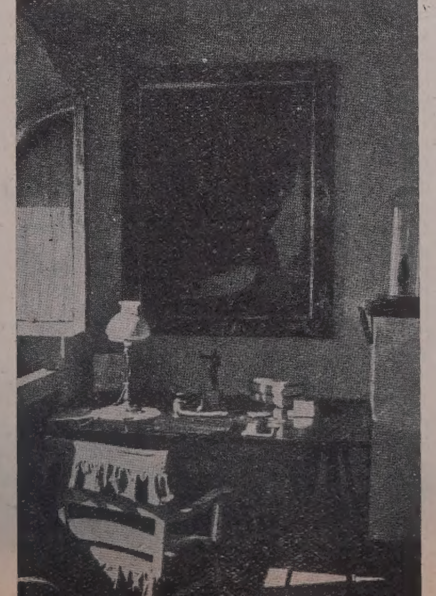
NO ES DIFICIL CONSTRUIR SOBRE ESTA intuición cuando menos un programa de filosofía. Consideremos la realidad física, por lo demás la más intensamente «colonizada», la más conocida, la más dividida y subdividida. ¿No son las leyes las que introducen una cierta discontinuidad en su perpetua y universal fluencia? Tomemos la realidad histórica, más dinámica todavía que la física, más impalpable y fugitiva. ¿No encontraremos pronto algunas «constantes», algunas eternas «repeticiones» que nos permitan ordenar su tumulto impar? Enfrentémonos con la propia vida humana, en apariencia tan hostil a la «colonización», tan poco dispuesta a la racionalización, tan resistente a ser encuadrada en las mallas de los conceptos. ¿No serán los «ritmos», las edades del hombre, entendidas como «estados» y no como simples «cronologías», el mejor instrumento para introducir un orden en este desorden supremo? Sí, el Orden y la Ley son para d'Ors la propia esencia de las cosas. Pero se trata de un Orden que no ignora el desorden que lo acecha de continuo; de una Ley que no desconoce la existencia de una ilegitimidad que por doquiera la cerca. Por eso el filósofo debe contemplar la realidad con sabiduría, esto es, con ironía. Cierto que cuando queremos describir fielmente la realidad no la hallamos ni tan dispuesta a dejarse colonizar ni tampoco tan remisa a ser colonizada. Más todavía, cuando consideramos con atención la historia del pensamiento humano no descubrimos tan fácilmente como d'Ors pretendía haber descubierto que hay en ella una lucha a muerte entre dos tendencias al parecer irreconciliables. De hecho, Eugenio d'Ors comenzó por separar artificialmente dos regiones: al *Pan* opuso el *Logos*; a la difusión romántica, la precisión clásica; al amor, la teología. Esto nos explica algunas de las menos aceptables interpretaciones d'orsianas del pensamiento contemporáneo; por ejemplo, su idea de que hay una «oposición» entre logística y fenomenología. Pero criticar a Eugenio d'Ors a cuenta de estas flaquezas sería acaso ser infiel a uno de los postulados más constantes del pensamiento d'orsiano: la ironía. Sí, dichas divisiones pueden ser también, a la postre, consideradas «irónicamente», sabiendo, por lo tanto, que no son enteramente ciertas, pero que no son tampoco enteramente falsas. La ironía resulta ser, así, a la postre, lo único que puede salvar al propio «*seny*» de su continua e inevitable tendencia al propio endiosamiento. El «*seny*» debe ser corregido por la ironía, pero no hay ironía si antes no hemos desarrollado hasta el máximo todas las potencialidades de este «*seny*».

¿NECESITO DECIR QUE LA FILOSOFIA de Eugenio d'Ors se compone de muchos otros elementos además de los citados y que su «sentido» no queda agotado con lo antes aducido? Todo lector filósofo, o amante de la sabiduría, sabe que sólo hay un modo de entrar en el pensamiento de un autor: leerlo. Si estas líneas sirven como una invitación a la lectura de las obras de Eugenio d'Ors, su propósito se habrá cumplido. No han sido escritas como una descripción, como un análisis o como una interpretación, sino sencillamente como una invitación.

(Fotografías del libro «Eugenio d'Ors en su ermita de San Cristóbal», de Nicolás Barquet.)



Eugenio d'Ors.



Su despacho en la Ermita.

UN JUICIO DESDE LA EMIGRACION

AMERICA EN LA OBRA DE D'ORS

S. DE CHILE

A Eugenio d'Ors se le leyó mucho en América, especialmente en determinados círculos de escritores y minorías selectas. Eran los tiempos de la mayor vigencia del Glosario, *de los chisporroteos aforísticos —según la expresión de Guillermo de Torre— y de la activa transhumancia europea del maestro. Eran los años —década del 30— en que Frédéric Lefèvre celebra la famosa entrevista en París con un d'Ors deportivo, exorbitante y* snob.

Más adelante se le olvidó un poco, y en los días de su tránsito muchos testimonios señalaban ya una anticipación de ese período de blackout que entorna momentáneamente la fama de un escritor o que lo entierra para siempre. Período que viene a ser —en el decir de Paul Léautaud— la sombra inexorable o la penumbra, según el caso, proyectadas por la piedra tumbal.

Sin embargo, del esquivo olvido de esos años finales, algún libro del pensador catalán es obra de constante actualidad. Me refiero a Lo barroco *(que ha creado una plaga de «barroquistas» primarios) y, por supuesto, a sus* Tres horas en el Museo del Prado, *que unos llevan como guía indispensable en periplos turísticos y los más utilizan de consejero, por su clara y lúcida precisión esquemática, en estudios y trabajos universitarios.*

El autor de Los diálogos de la pasión meditabunda, *como tantos escritores de su tiempo, está emparentado con América. El padre de Ortega y Gasset nació en Cuba; Maeztu trabajó en los años juveniles en un ingenio cubano; Américo Castro vió la luz primera en el Brasil; argentino era el padre de Manuel Bueno. La madre de Eugenio d'Ors nació en la patria de Martí.*

¿En qué medida estas circunstancias ancestrales impregnan la psicología de los escritores españoles citados? El paisaje del Nuevo Mundo, inédito y virginal, el mismo que inspiró antes a Dvorak, enseñó a algunos de esos espíritus un concepto ancho de la vida y llevó a su prosa —según confesó el mismo Xenius— mayor modernidad,



Cartel "Els 4 gats", original de R. Casas.

un garbo capitoso, cierta calidez metafórica. Cosa en verdad sutil, tenuísima y ardua de señalar concretamente. Es sugerencia, ambiente, temblor.

En el Glosario *no abundan las referencias a lo americano, aun cuando —como veremos luego— no falten los ejemplos de una comedida diligencia hacia ciertas voces llegadas del Nuevo Continente. Acaso —y sin acaso— la frágil comunión con un paisaje que deshacía sus propios conceptos culturales provenía de su clasicismo irrenunciable, de su amor a las formas peinadas y perfiladas. ¿No escribió Eugenio d'Ors alguna vez que lo americano venía a ser algo así como el Portal de Belén del romanticismo? Y al romanticismo, el autor de* Estilo y cifra *le temía, considerándolo un poco como su enemigo personal. Claro es que también escribió que la civilización europea tenía nostalgia de lejanías oceánicas.*

Guillermo de Torre ha trazado los límites de la geografía espiritual del pensador catalán: «Hombre fronterizo por dos lados: por los Pirineos, hacia Europa; por el Mediterráneo, hacia el mundo clásico.»

Viene el escritor, no obstante, a las tierras colombinas, en 1921, para un curso de conferencias en Argentina y Uruguay, con el proyecto de aquellas tareas por él llamadas de fundación de cultura, de Aufklaerung, *de difusión de luces.*

Aparecen en sus libros de vez en cuando, en medio de anticipaciones y novedades europeas —Cézanne, el cubismo («Creíais, acaso, que el carnaval iba a durar siempre», 1912), Gide, etcétera—, aparecen, digo, alusiones a hombres e instituciones de América: José Hernández, Ricardo Palma, Rubén Darío (al que ve en ese mismo año 1912 como una complicada arquitectura de aguas y piedras, obra del maravilloso Bernini...), Leopoldo Lugones, Rodríguez Larreta, García Calderón, Alfonso Reyes («Atlas de la América española»), las humanidades en Colombia, el Perú y la sombra de los virreyes, alguna anécdota sabrosa —y, ¡ay!, tan sintomática— de un editor matritense despistado con el comercio librero en América (p. 328 del Nuevo glosario).

Chile ocupa unas páginas en ese mismo volumen, correspondientes al año 1924. Es una serie de cuatro glosas: «Chile», «Gabriel Mistral», «Pedro Prado» y «Eduardo Barrios». Ninguna nación de América la supera, al parecer, en la atención y encomio del maestro.

«Chile —anota d'Ors—, entre las Españas nuevas, parece el país votado especialmente al apeo de las pompas y a la austeridad de las formas de expresión.» Y se pregunta a seguido: «¿Influencia étnica del antepasado, corto en palabras, si largo en obras, como el hierro vizcaíno? ¿Seca, esquelética lección de las "vértebras enormes de los Andes"?» A Gabriela, por lo de «maestra y por lo de poetisa, la hemos sentido doblemente poética y doblemente magistral».

Del poeta Prado, arquitecto de profesión, levantador de sueños y levantador de realidades tangibles, ve en ese su pliegue profesional de artista, el freno de cualquier tentación declamatoria y de propaganda. De Barrios: «Lo que yo prefiero en su novela El hermano asno *es la manera cómo el autor ha sabido escapar al panfilismo moroso. ¿Cómo ha sabido escapar? A fuerza de estilo; es decir, de disciplina; es decir, de arte.»*

En Chile, acaso como compensación, aparece en 1948 el estudio más sagaz y profundo —con el de Aranguren— que se haya publicado sobre el pensador español. Se debe a José Ferrater Mora, en ese tiempo profesor de Filosofía en la casa universitaria fundada por Bello. Está incluído en El llibre del sentit, *cap. IV, y ejemplariza lo que Ferrater llama el sentido de una filosofía.*

Para el autor, Eugenio d'Ors representa una cierta actitud caracterizada por un predominio de la forma, a diferencia de lo que sería el predominio del alma o el predominio de la conciencia. Desde temprano, d'Ors trató de edificar un sistema de pensamiento que, sin contradecir esencialmente el imperialismo de la ciencia, conservara la libertad interior, la espontánea arbitrariedad constitutiva del núcleo irreductible del idealismo. La filosofía del hombre que trabaja y que juega es precisamente —dice Ferrater— la primera piedra de esta ambiciosa arquitectura.

No es posible extractar aquí el ensayo del joven profesor español. Lo importante está en señalar el hecho de ser Chile el país en donde el pensamiento de Eugenio d'Ors ha encontrado sus más ricas y fecundas glosas. Al libro de Ferrater Mora debe sumarse, igualmente nutrido de sugerencias, firmado por el escritor catalán Salvador Sarrá, con puntos de vista diversos, pero complementarios de los del autor de Diccionario de Filosofía.

«Volvamos —como ha escrito Torrente Ballester— al recuerdo del hombre ingenioso y cortés, que siempre disimuló el afecto tras la ironía y la ironía tras el afecto.»

ANTONIO R. ROMERA

EL PREMIO DE "LA CRITICA"

Se concedió, por segunda vez, en abril pasado, el premio que así se denomina, sólo honorífico, y que viene a coronar, o mejor dicho, a matizar los otros muchos que se conceden en España. Esta vez refrendó en la obra señalada un fallo anterior e importante. En otros casos, podría llamar la atención sobre algún libro no señalado antes con galardones. Los críticos acuden a corroborar precisamente lo mismo que vinieron diciendo en su labor habitual. Me parece que el Premio de la Crítica favorece principalmente a los mismos críticos, sobre quienes recae la propaganda en primer lugar; lo estimo justo, aunque no sea sino por la pequeña parte que me toca. En efecto, ¿por qué no se va a subrayar el fenómeno de que haya unas cuantas personas cuya misión consiste en estar atentos a lo que escriben los demás y comentarlo? Ello puede tener mucha importancia, regular o poquísima; depende de quien lo haga. Soy enemigo de las generalizaciones y de hablar de la crítica en abstracto. Un crítico es antes que nada un escritor que cultiva un género determinado, ni mejor ni peor en sí mismo que cualquier otro, y en el cual puede ser más o menos inteligente, y muchas veces demuestra serlo más que el llamado creador. Ser capaz de escribir una novela no califica en sí mismo. Más creador es Clarín, por ejemplo, burlándose de algunas producciones de su época, de las que nadie se acuerda, que los autores puestos en solfa por él. Y es más creador Larra, escribiendo artículos de costumbres, que algunos dramaturgos contemporáneos suyos y que él mismo como autor de alguna novela o drama.

Los críticos existen sin duda, pero de ninguna manera hay que exigirles solidaridad ni homogeneidad, ni, mucho menos, hermandad de gremio ni pareceres o puntos de vista semejantes. El hecho de que los críticos teatrales de Madrid, que se ven tres o cuatro veces a la semana en los estrenos, formen una asociación bastante obvia, no justifica más asociaciones innecesarias. Espontáneamente ya se asocian los críticos —y quienes no lo son— con arreglo a afinidades y simpatías. La crónica de este año sobre la reunión de Zaragoza será breve, ya que el año pasado me extendí en consideraciones que no vale la pena de repetir. Reconoceré, primeramente, anticipándome a algunas de las objeciones que pueden hacerse, que no creo que los críticos que van a juzgar hayan leído toda la producción novelesca y poética española del año de que se trate, en este caso el 56. Pero este reconocimiento, que parece tan tajante y decisivo, como denunciador de ignorancia y autoridad, y, por consiguiente, condenatorio, lo es muchísimo menos. Porque tampoco se deja de leer, y existe una atención general a la que difícilmente escapa una obra estimable. Los valores trascienden siempre de alguna manera. Pudiera decirse que, aunque no se lea, se conoce cuanto se ha escrito.

También puede objetarse que a la reunión faltan bastantes críticos y que no están representados todos los diarios y revistas más o menos importantes. Sin embargo, se va ampliando el número de críticos. El afán de limitación que muestran algunos miembros del jurado de la crítica me parece nocivo. Se solicitó, por ejemplo, que fuese admitido Ildefonso Manolo Gil, en nombre de «Cuadernos Hispanoamericanos»; pero no fué admitido, por un «defecto de procedimiento». ¿Qué más da que voten diez o quince o veinticinco? Algunos de estos críticos toman muy en serio su función, lo que siempre está bien, pero también que posean algún sentido de la proporción y de lo que significa este fallo dentro de la actualidad de nuestras letras. Un rasgo curioso que me ha parecido observar es la casi completa unanimidad en el criterio de los críticos de Barcelona, lo que no deja de producir extrañeza. Se ve que lo que pudiera llamarse *política literaria* la llevan más a rajatabla, o que determinadas corrientes encuentran allí eco más unánime.

● ¿Qué añade este premio al pa
norama de los otros existentes y, e
general, a las letras españolas actua
les? Apenas un matiz, como dije, n
demasiado fundamental. La mism
denominación me parece un poco ex
cesiva e incluso pedante. Tambié
puede darse una crítica de la crític
a veces, por parte de escritores d
otros géneros; por ejemplo, novelista
En otras ocasiones, por parte de lo
propios críticos, que, naturalmente,
critican los unos a los otros. Los es
critores de otros géneros debiera
reunirse también anualmente pa
juzgar a los críticos. Hay que ten
sentido de la justicia y, sobre todo, d
humor.

En la primera reunión, de las do
que tuvimos, apareció en seguida
preocupación por el secreto en la vo
tación, cosa que no comprendo mu
cho, porque en esta materia literar
apenas puede haber secreto, ya que
juicio forma parte de la personalida
crítica entera del miembro del jurad
y, por tanto, debe resultar fácil ad
vinarlo. Incluso se tiene un cier
deber moral de *declarar* el voto co
claridad; cada uno de éstos posee
mismo valor, es igualmente significa
tivo y, por tanto, tiene también
misma eficacia literaria valorativa.
el crítico disimula su opinión, ¿cóm
puede serlo? ¿Es que no la expone po
escrito o de palabra? Entonces, ¿cu
es su labor crítica? No hay que se
ingenuo, creyendo que no se averigua
rá, a la vista del resultado y de
composición de un jurado, quiénes d
sus miembros opinan así o de otr
manera.

● Por lo demás, todo se desli
suave y cordialmente. Las reunione
estuvieron presididas por el profeso
Yndurain, y actuó como secretar
Luis Horno Liria. Como se sabe, re
sultaron premiadas «El Jarama», d
Sánchez Ferlosio, y «De claro en cla
ro», de Gabriel Celaya. (Se me o
vidó decir que este año se extend
el premio a la poesía y que se ha pre
visto que al que viene se tenga e
cuenta el ensayo.) Me parece signif
cativo dar alguna de las novelas d
56, cuyos títulos se tuvieron más a
vista en la votación: «El Jarama», «
lazo de púrpura», de Núñez Alonso
«El vengador», de Castillo Puche; «L
rastra», de Manfredi Cano; «Funciona
rio público», de Dolores Medio; «Tes
tamento en la montaña», de M. Arce
«Víbora», de H. Vázquez Azpiri; «Bien
aventurados los que aman», de Fer
nández de la Reguera; «El hijo hech
a contrata» y «El camión justiciero
de Zunzunegui; «Carretera interme
dia», de M. Salisachs; «Los otros
de L. Romero; «La vieja ley» y «
desconocido», de Carmen Kurz; «Co
el viento solano», de I. Aldecoa; «Lo
contactos furtivos», de L. Rabinad
«Memorias de un señorito», de D.
Flórez; «Los Dueñas», de M. Halcón
«Más que maduro», de M. Tudela; «La
dos barajas», de Ruiz Ayúcar; «En
cielo nos veremos», de J. V. Torrente
«Cuatro de familia», de P. de Loren
zo; «Cuerpo sin sombra», de Martíne
Carmona; «La cometa y el eco», d
M. Ballesteros; «Aprendiz de persona
de P. Cruzat...

Los libros de poesía más considera
dos fueron «Profecía del recuerdo», d
Vicente Gaos; «Del amor de cada día
de Ramón de Garciasol; «Paisaje co
figura», de Gerardo Diego; «Como u
sueño», de Pérez Clotet; «La vid
misma», de Ruiz Peña; «Aventura», d
López Anglada; «Oratorio del Guada
rrama», de Prado Nogueira; «Tod
está vivo», de Angel Crespo; «Poema
de la ciudad», de María Beneyto; «Fu
ria y paloma», de Victoriano Kremer
«El costado del fuego», de Ricard
Paseyro; y otros libros de Eduard
Cote, Angel González, C. Murcian
Enrique Badosa... En la novela, des
pués de la premiada, tuvieron voto
la de Aldecoa, la de Castillo Puche, l
de Zunzunegui, la de Fernández de l
Reguera, la de Núñez Alonso... En lo
libros de poemas, sobre los que hub
votaciones más equilibradas, adem
del premiado, obtuvieron votos Gao
Paseyro, Garciasol, Victoriano Kre
mer, que fué finalista; López Anglad
Prado Nogueira, Ruiz Peña...

E. G.-L.

NUESTRAS CARTAS

PALENCIA

22 de abril de 1957.

r. D. Juan Fernández Figueroa.
ladrid.

Distinguido amigo:

Voy a presentarle una cuestión, que el ombramiento de Académicos de Foxá, ela y Zunzunegui hace que vuelva una otra vez a mi cabeza. Y la razón de prentarle la cuestión es bien clara: tenien- una revista tan magnífica como INDI- E y un espíritu atento, ¿quién mejor que sted para remover el problema?

Y la cuestión es la siguiente: ¿Por qué distanciamiento que existe entre las cademias y el resto de los españoles? Por qué las cosas, acontecimientos y proemas suyos quedan casi de puertas adeno? ¿No corren peligro de que se ahoguen n tanta cerrazón? ¿No son las institucioes más fecundas cuantos más son los que iven» su vida, cuanta más comunicación ay entre ellas y los demás ciudadanos?

Tal como «viven» hoy las Academias, su municación con los demás españoles casi reduce a la escueta noticia de que han do elegidos Académicos tales o cuales seores.

Existe algún país, cuyas revistas se inresan por el Instituto o Academias y han que también se interesen sus lectores. Que cómo? Cuando muere un Académico, mo cualquier hombre importante, escriendo de él y de su obra. Comunicando los lectores los posibles candidatos al sión vacante y hablando de ellos. Relatan- la elección y sus incidencias. Escribien- sobre el elegido y su obra y trascendena. Y sobre todo dedicando amplia atención la presentación del electo y su discurso, otro tanto a la disertación del Académico ie le recibe, y al que causó la vacante.

Y no desdeñando tampoco, en alguna cción de la revista, las anécdotas de los tos y de todas sus circunstancias y exteoridades.

Un mes y otro mes hablándonos de las cademias y de sus hombres y cosas, con nenidad y profundidad al mismo tiempo en diversas secciones de las revistas, terinarían por hacer conocer la «vida» de s Academias y la obra de los Académicos; r conocer mejor la vida y obra de los ie se han hecho «Inmortales», y no dejar í ese conocimiento para cuando mueran, mo es muy costumbre nuestra.

¡Qué buena tarea para INDICE! Nuestra vista puede hablar en tinta de Foxá, de la, de Zunzunegui, de sus obras; de su esentación en la Academia, cuando la gan; de los Académicos que les reciben, cétera.

Pudiera que la lectura de algunas revis- extranjeras haya producido en mí una pecie de espejismo, pero estoy convenci- de que la idea, que ha estado dando eltas en mi cabeza, ha de ser muy prochosa en su desarrollo.

Amigo F. Figueroa, perdóneme por estos ico minutos que le robo, pero lo he hecho nsando en INDICE y su labor.

Jn saludo afectuoso,

Antonio Cabrero.

MADRID

. D. Antonio Cabrero Gallego.
Registrador de la Propiedad.
alencia.

Estimado amigo:

Io me roba usted cinco minutos; antes n, le agradezco su carta. Me obliga a arar en un tema «propio» de INDICE: eso contesto en público.

He aquí algunas razones que explican la asa atención que nuestra Revista presta as Academias e Institutos:

UNA.—Falta de espacio. Esa sección que ed nos sugiere, y otras, son inviables; tarían hueco a temas más «vivos» —encomillo la palabra.

DOS.—Las dichas Academias recatan su actividad *motu propio*; no gustan allí de luz y taquígrafos...; cosa fácil de explicar.

TRES.—Los académicos electos —caso Cela, Zunzunegui, Foxá— suelen ser populares, bien conocidos. La insistencia supondría reiteración; se les elige, en general, por lo que «suenan» y por mérito.

CUATRO.—La obra importante de los académicos no es la que realizan, supongo, bajo los muros de la Docta Casa —un cierto número de ellos ni concurre a las sesiones, o lo hacen discontinuamente—. Esa obra, por la que son elegidos y van a *quedar* en la memoria de su país, la acometen solitariamente, cada uno con su personal y acuciante pensamiento. Y esa obra, con el nombre de cada autor, se edita y es objeto de la atención de INDICE y el resto de las publicaciones del género, a medida que aparece y en la proporción que el gusto o criterio de cada revista estima justo; sin duda no alcanzando justicia en muchas ocasiones, pero este es otro cantar. (En prueba de lo que digo, repase la colección de INDICE: verá en ella reiterados comentarios a la obra de Aleixandre, Menéndez Pidal, Baroja, Dámaso Alonso, Zunzunegui, Marañón, Cela y otros académicos.)

Sin embargo de estas cuatro excusas reales, es cierto que su carta pone de relieve un hecho evidente: el desvío de INDICE por los académicos y su vida «oficial» o profesional de «académicos». ¿Cuál es la razón? Queda apuntada arriba; la explicaré otro poco, sin garantía de acierto.

Una revista como la nuestra debe preferir lo *incipiente* a lo *consagrado*. Su papel, estimo, se cumple prestando atención a los jóvenes que abren puertas..., camino de la Academia de mañana. Los de hoy ya están dentro, no necesitan altavoz ni que alguien les eche una mano.

Ser académico, por lo demás, ¿equivale a un certificado de valía, de «inmortalidad» positiva? Por supuesto que no. ¿Cuántos académicos recuerda usted ahora, «vivos» —que eso supone inmortalidad— que le «alimenten» con su obra? Pocos, ¿verdad? ¿Y no académicos?

Sé que mi argumento es feble, pero sólo en parte. Acaso, por lo que me atañe, no preste atención a la Academia por considerarla un expediente «adjetivo» en la obra de sus miembros, que son lo que son antes que académicos y, en casos, pese a serlo.

Su amigo afectuoso,

J. Fernández Figueroa.

100 números

Está Revista ha cumplido cien números. Dos palabras para tenerlo presente.

«Nos parece mentira». Con esta frase podríamos resumir el «suceso».

INDICE apenas es un destello, una chispa de claridad e intención de verdad. ¿Cómo se sostiene? He aquí que nos asiste la voluntad de ser veraces y servir...

Claridad y caridad. En tan simple fórmula se encierra nuestro credo. No tenemos otro programa; y éste... nos cuesta dolores de cabeza.

En el orden de la inteligencia, caridad significa «amor intelectual», que se expresa en el intento de claridad.

Servimos al lector, procurándole la verdad de que somos capaces. Escasa, por cierto, pero... nos duele.

PREGUNTAS a la Escuela de la Historia

Madrid, 16 de mayo de 1957.

Sr. D. Trinidad Nieto Funcia.

Muy señor mío:

Le conozco a usted a través de las vagas noticias que desde hace unos ocho meses vienen llegándome acerca de la Escuela de la Historia, aparte de haberme usted sido presentado en el bar «La Rosa», por don Juan Fernández Figueroa (él es quien me ha dado sus señas); antes de la presentación, creo que ya nos conocíamos de vista. Me interesa mucho la Escuela de la Historia, aun cuando apenas conozco sus propósitos.

Soy estudiante de Medicina. Mi mayor interés y mis máximas inquietudes siempre han estado dirigidas hacia todo aquello que se relacione con lo «humano». Soy muy joven y bastante inculto, pero mi curiosidad y afán de orientarme entre las cosas, y tomar una postura seria, es grande y constituye una de mis mayores tendencias, tal vez la tendencia que más me hace sufrir. Añadiré que tengo fuertes dificultades de expresión, como podrá usted observar si tiene la paciencia necesaria para leer esta carta. Por todo ello, le ruego que dispense esta falta de expresión, de conocimientos y de cultura, en gracia al mucho interés que me mueve a escribir esta carta, cuyo objeto es hacerle unas preguntas, aparte de tomar contacto con usted, a quien ya admiro. Como le digo, tenía vagas noticias acerca de la Escuela de la Historia, a través de la Revista INDICE, don Juan Fernández Figueroa y don Juan Mayor, y desde el primer momento sentí el mayor interés.

Precisamente, unos días antes de aparecer su artículo (¡qué bello, preciso y ajustado me pareció!) «Saber Filosófico y Saber Científico», hablaba yo con un amigo, estudiante de Derecho, a quien por cierto también interesa mucho la Escuela de la Historia, sobre la posibilidad de que algún día se encontrasen leyes en la Historia, ganando así ésta en rigor propiamente científico. No pretendo, ni mucho menos, decir con esto que sean idénticos mi diálogo de aquella tarde y los propósitos de la Escuela de la Historia. Digo esto para hacer ver cómo estaba ya preocupado acerca de la posibilidad de leyes en los dominios que caen fuera del marco de la Ciencia Natural, y, por tanto, la impresión que forzosamente ha de producir en quienes se hallen en tesitura semejante a la mía —que deben ser muchísimos— la noticia de algo como la Escuela de la Historia. Pocos días después apareció su bellísimo artículo «Saber Filosófico y Saber Científico», que fué la primera noticia algo más concreta que tuve acerca de la Escuela de la Historia, ya de su puño y letra. No sabe usted con cuanta impaciencia he esperado su artículo «El antecedente de Galileo».

Poco sé de la Escuela de la Historia y, desde luego, las ideas que de ella tengo no se distinguen por su claridad, pero por lo mucho que es fácil adivinar e intuir, me atrevo a decir que si se prueba experimentalmente la posibilidad práctica de Ciencias Humanas, habré vivido la época tal vez más decisiva en la Evolución del Pensamiento. El proyecto es de grandeza y audacia sin igual. Es muy posible que las preguntas que haga no estén bien planteadas por no conocer bien precisamente los propósitos de la Escuela de la Historia. Es decir: creo que entiendo lo que usted dice en sus artículos, pero para confirmar o desechar esta impresión es para lo que hago estas preguntas. Usted lo verá por ellas; tal vez carezcan de sentido en relación con lo que usted ha querido decir.

Le agradecería me dijese si hay algún intento parecido y anterior al de la Escuela de la Historia. Antes de nada me apresuro a decir que no soy de aquellos que a la vista de ciertas aseveraciones «se niegan a mirar por el telescopio», aunque comprendo perfectamente (y lo lamento) que en la inmensa mayoría de los hombres surjan fuertes barreras, hijas del pensamiento y los prejuicios del tiempo en que viven y de algo parecido a «evidencias de sentido común», que les impulsen a obrar así. Muy al contrario, espero sus razones con un íntimo deseo de que sean poderosas.

¿Por qué afirma que el *saber filosófico* es pseudo-científico y que el *religioso* es el único substancial?

¿Qué quiere usted significar cuando dice «lo humano», es decir, lo que yo creo que ha de ser el objeto formal de las *Ciencias humanas?* Considero esta pregunta la más importante de la serie.

Cuando habla de «leyes científicas de lo humano», ¿qué leyes estima usted que son posibles en lo humano? ¿De qué tipo, cómo han de ser esas leyes?

Le entiendo a la vez y no le entiendo cuando afirma que *Ciencias humanas en sentido estricto* no han existido hasta ahora; necesitaría una explicación más detallada de ello. ¿Sería ésta, tal vez, una crítica de las «Ciencias humanas en sentido amplio», es decir, las tenidas hasta ahora como *ciencias* humanas?

¿Cómo puede probarse experimentalmente la posibilidad práctica de Ciencias Humanas y cuáles han de ser los modos de *experimentación?*

¿Cuáles pueden ser los *fenómenos de validez general* (por ejemplo, históricos) y por último, lo único que creo no haber entendido en absoluto: el porqué de la sustitución de la *Teoría del conocimiento*, por lo que usted llama *Teoría de los fenómenos históricos de validez general.*

Quedándole muy agradecido y en espera de su contestación, le saluda respectuosamente el que algún día quisiera poder llamarse discípulo suyo.

Eugenio VALDERRABANO

BUENOS AIRES
MADRID • PARIS

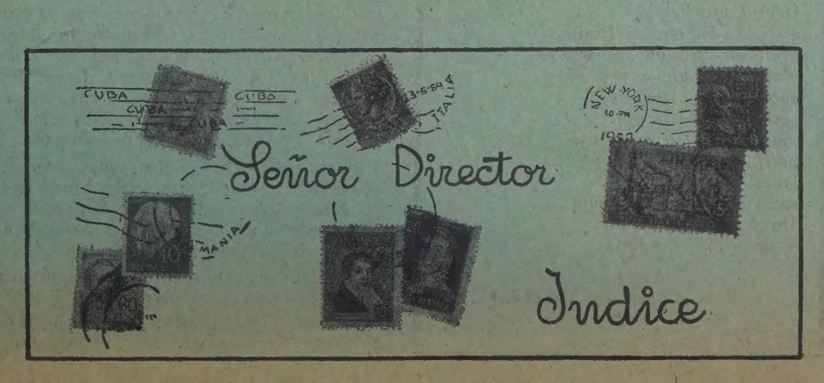
Sr. D. Jorge Castillo.
España.

Amigo:

Usted me pone en aprieto con su carta, que en algún párrafo transcribiré, para que el lector se entere de a quién hablo. Me dice: «Como el motivo de mi regreso a Buenos Aires es exclusivamente espiritual, espero que su contestación sea pronta y contenga algo «nutritivo»..., algo aleccionador para mi tarea de lento aprendizaje. Si el interés que usted ve en lo que ya ha leído, es el interés que se siente por una obra literaria, aunque sea modesta, y no el de la obra curiosa del «niño avispado», tal vez pueda arreglar mi situación para quedarme en ésta y convivir con la gente que forma la cultura española. Creo yo que la batalla se debe librar en el propio Madrid y no en el refugio de muchos que es París. Allí se puede encontrar una fama rápida y muy bien remunerada, pero que en todo caso sólo colmaría lo que todos tenemos de ambiciosos. Madrid exige una vida, aun para los destacados, aparentemente segundona con respecto a la de otras capitales europeas, pero los españoles deben luchar por una cultura nacional en su mismo centro geográfico, y no desde tribunas más allá de las fronteras. España es el suelo natural, y lo natural es que estemos unidos en materia y en espíritu con lo que es materia y espíritu.»

¿Puedo yo cargar con la responsabilidad de aconsejarle? Y sin embargo, lo haré, porque usted toca un tema que «sirve a otros» (de aquí que lo haga público). El tema es París.

Hará tres años se me planteó también el caso, por unos pintores que se iban... Les cargaba la atmósfera «opresiva» de España. Por fortuna, usted no incurre en tal ingenuidad; más bien comprende, y lo expresa muy bien, que el «suelo natural» es indispensable al artista, al hombre. En nuestra tierra está nuestra savia; ella



nos nutre y renueva, o autentifica. Siempre que uno está «fuera», en alguna manera se «desvirtúa», vitalmente hablando. La nostalgia del suelo o sustento natural es tan intensa, que el exilio se convierte en insoportable: dolor de alma y de huesos, casi en una pérdida de vida o «denigración» espiritual, precisamente porque el espíritu necesita de sus raíces; el cuerpo, de su tierra. La naturaleza del hombre es «indígena». No se es el mismo hombre en París que en Nueva York o Cochinchina: se es español, japonés o turco... por un designio inmodificable; puede contrariarse y temporalmente escapar a su ley. Pero el español «óptimo» es el de España, y el francés cabal el de entre los Pirineos y el Canal de la Mancha.

Mi consejo no se refiere, pues, a esto, que usted ha entendido, pese a su juventud, «desde ya». He de hablarle de lo que constituye su vacilación. «Espero que eso que usted llama «interesante» —me escribe— sea por lo menos un gramo de talento, y no la simple novedad del muchacho que se lanza a escribir con sensibilidad, pero sin que un futuro pleno y maduro pueda atisbarse... Sé perfectamente que muchos de mis personales y situaciones [los de los cuentos y poema que me dejó], son tal vez, por juveniles y melancólicos, excesivamente enfermizos y algo confusos.» Y desea usted que los examine y corrija con mi «autorizada opinión, sumamente estimable» para usted. Luego dedica elogios que no voy a repetir, a la Revista, «principalmente por el carácter libre y de sana discusión» que le confiere la correspondencia sostenida con los lectores sin otro título... Y se atreve a encararse con el «mundo» de INDICE por la «robustez mental» de nuestra publicación, etc.

Amigo Jorge Castillo: si yo le hablase con suficiencia sería un necio; pero si le niego alguna reflexión marginal, arrancando de su carta, sería lerdo, egoísta.

Carezco de autoridad —no obstante estaría ejerciendo de algún modo— para aconsejarle en materia tan vidriosa, puro «misterio», como la creación intelectual, a través de la que se expresan un sujeto, un destino humanos. Y no se trata de falsa modestia: ni yo ni otro alguien puede hacerlo con «autoridad». Apenas cabe sugerir lo que usted indefectiblemente va a hacer, si posee, si es víctima de tal vocación: tantear, enardecerse, dejarse ganar por el desánimo, insistir; sumergirse, en fin, en una pelea lenta y constante, de la que arrancarle será mermar su condición de Jorge Castillo. El nombre, los orígenes, la nacencia son decisivos... Sólo una intervención extrahumana, sobrenatural, puede alterarlos en su raíz. Y esta intervención consiste, a lo que creo, en la vocación que precisamente nos apresa, nos llama. De esta vocación nadie puede «advertirle»; es usted quien nos recaba para que la observemos: con lo que ya la denota.

Se trata, en resumen, puesto que su vocación de escribir es un hecho, de saber qué, cuánto talento tiene. Creo que bastante, a juzgar por los ejemplos que conozco. Mas escribir, ser escritor no es un «a priori»; es siempre un después, una obra realizada. Sería ridículo «afirmar» algo que no existe y que se prueba «siendo». ¿Me explico?

Es lo que puedo decirle por hoy: prácticamente nada. Si usted me pregunta dentro de veinte años, supuesto que vivamos, también será pronto. Y no lo tome a broma. ¿Cuántos escritores que sus contemporáneos tuvieron por inexorables se han evaporado en el interregno hasta nosotros? Miles. La literatura es un juego de cábala que consiste en traducir vida verdadera. El problema para usted, como para todos, es ser veraz. Atienda a esto; bucee en su espíritu, en busca de vetas hondas, humanas. Le costará arrancarlas: será operación dolorosa; en ello conocerá que no son espuma, corteza, sino astillas de su alma desnuda. Lo que no es esto es baldío, y por lo mismo, a su vez, triste; de una tristeza infecunda, lastimosa.

Mi contestación ha sido pronta, como me pide. ¿Contendrá algo mínimamente «nutritivo», algo aleccionador» para su «tarea de lento aprendizaje»? Me «sirvo», por mi parte, de usted y de otros lectores para ser el que soy: respondiéndoles, atendiéndoles expreso, justifico mis ideas y sentimientos, que es en lo que consisto. Estamos, en materia de gratitud, a la recíproca. No quiero presumir de que con estas cartas me mortifico o contrario; no engaño: con estas cartas hago mi obra, que, si se queda en ella, según usted ve, será de consistencia menor. Pero el que da lo que tiene...

Usted no posee «estudios filosóficos suficientes». Yo tampoco. ¿Cuál es el límite de «suficiencia»? Todo es relativo en el hombre, visto a ras de tierra. Lo único absoluto es su alma, intemporal. Y, esto si me atrevo a asegurárselo: la fertilidad o peso de una obra de arte, desde cierto temperamento, no está en función de los estudios filosóficos —que usted «completará» hasta donde lo requiera su obra—. Estos estudios incompletos de hoy le bastan para pensar seriamente: «La mayor parte de mi poesía se relaciona más que nada con los objetos y con las sensaciones que rodean al hombre. Pero estos objetos están ligados estrechamente al ser, y forman parte de su espíritu, de modo que son seres con vida propia y de influencia sobre el hombre, siendo así nobles y dignos de captarse en la poesía y en todo arte.

Lo que más deseo es purificar mi propia idea, hasta librarla de ciertos adornos o barroquismos, como prefiera usted llamarlos, y de este modo, sin perder ritmo, que es la base esencialísima de la poesía, lograr una serie de ideas expresadas claramente y con una consistencia moral que considero lo más digno de todo arte. Lo sólo plástico, el solo ritmo, el solo adorno, no son suficientes.»

Se prolonga con exceso esta carta, incompleta como nuestros «estudios filosóficos». El filón del arte no es saber acumulado; es don ínsito, gratuito de Dios.

Usted dirá y decidirá.

Su amigo, reconocido,

J. F. F.

NOTA.—*Abajo reproduzco dos poemas, como primer dato de su obra.*

I (fragmento)

Estoy perfecto mirando
tus sombras, pinar oscuro;
adivino seno duro
y dos ojos acechando.
Van mis lágrimas quebrando
una alegría olvidada,
que se retuerce quemada
entre tus sombras de invierno;
sombras que estáis escondiendo
lo que yo estoy anhelando.

III (fragmento)

El principio de verte,
como todo.
Sonrisa entre duraznos,
clamor del agua.
Mostrabas tu ser
y a mí llegaba.
Estás aun oculta,
aun despierta.
Aun temblando de línea y color
estás desierta.
Planicie de arena pulida,
joya desnuda y recta.
Todo suena en constante alabanza,
con sonidos que hablan
misterios,
y gritan con eco de cueva.
Robusta mujer de la curva,
volumen de carne,
camino de noche revuelta.
Oculta muchacha,
mirada sin eje ni límite,
prensada mirada de esencia.
Matiz revelado a mis ojos
con nube y silencio,
con rugir de bosque
mostrando sus hembras.
Sutil maravilla,
larga perspectiva,
cadena, cadena, cadena.
Un margen de amor
y un alma completa.

JORGE CASTILLO.

Se enaltece el nombre de España

Arroyomolinos de León, Abril, 28, 1957

Señor Director de INDICE.

Muy señor mío:

Es esta una carta más de homenaje a esa gran Revista de su dirección que es INDICE.

Dentro del panorama español de las letras y las artes, en el que aun quedan rezagadas ciertas rutinarias vigencias decimonónicas, su Revista ha sido como un balcón abierto al aire, sobre una estancia polvorienta, donde la falta de luz hacía que se tomaran por auténticas porcelanas de Meissen lo que sólo eran cacharros de 0,95.

Hermoso gesto crítico este de INDICE, sincero y mesurado, sin detonantes fanfarrias juveniles, y buena guía para los que, como decía Goethe, se esfuerzan desde la sombra hacia la luz.

Ya «los de INDICE» marcáis un *hito* en la historia crítico-literaria, como «los del 98», por ejemplo.

De este ámbito de nobles inquietudes surgieron en su día aquella clara y honrada «noticia» sobre Miguel Hernández y aquella exacta y lúcida «revisión» del teatro lorquiano; obras ambas en las que podrán discutirse matices y puntos de vista, pero a las que no podrán negarse calidad y, sobre todo, ese «fair play» que debe caracterizar a la literatura y al arte de los tiempos que corren. Me he desviado un poco de mi propósito, que, como digo al principio, no es otro que felicitarle muy sinceramente por esa gran Revista que, al enaltecer a sus creadores, enaltece también el nombre de España dentro del panorama de las letras internacionales.

Le saluda atentamente,

Amador Galván

UN CUENTO INEDITO... QUE SIGUE INEDITO

Señor Director de INDICE.—Madrid

Muy señor mío:

Hay quien se dedica al ingenuo deporte de cazar barbarismos en la letra impresa, como si un «galicismo» —pongo por ejemplo— fuese un conejo suelto a la hora de abrir la veda cinegético-lingüística.

Por suerte o por desgracia, no pertenezco al club de tan consumados ni contumaces cazadores. Entiendo que el purismo idiomático, el verdadero purismo a ultranza, consistiría poco menos que en defender aquel idioma celtibérico que hablaron aquellos nuestros ascendientes, contemporáneos de Wifredo el Velloso...

No, señor Director. Me consta que el lenguaje, como organismo vivo, necesita del neologismo y debe incluso aceptar el barbarismo... cuando no sea una barbaridad dicha aceptación. Quiero decir que soy de los de manga ancha en estas cuestiones de lenguaje, aunque no tan ancha como la del traductor (señor R. P. D.) del cuento inédito de Guy de Maupassant, que su Revista inserta en el número 88, correspondiente al mes de febrero, en su página 9 y cuyo título es «El condenado a muerte».

Leído dicho cuento sin criterio purista (calvinismo lingüístico), encuentro los siguientes fallos garrafales de traducción:

Párrafo 4.—Dice: «S. M.... más ceremonioso que *muerto* Luis XIV...» Debe decir: «... más ceremonioso que el *difunto* Luis XIV.»

Párrafo 8.—Dice: «¿Necesita *esto* pruebas?» Debe decir: «¿Necesitan pruebas?»

Párrafo 10.—Dice: «Pero *pronto* un funcionario lo detiene». Debe decir: «Pero *en seguida*...»

Párrafo 14.—Dice: «Y volvía *cada semana*». Debe decir: «Y volvía *todas las semanas*».

Párrafo 20.—Dice: «Nunca había *tenido lugar* allí un asesinato». Debe decir: «Nunca *se había cometido* allí un asesinato».

Párrafo 24.—Dice: «*Tuvieron lugar largas* deliberaciones». Debe decir: «*Se celebraron amplias* —o extensas— deliberaciones».

Párrafo 34.—Dice: «... al *entretenimiento* de la prisión». Debe decir: «... *al sostén* de la prisión».

Párrafo 38.—Dice: «Luego, un día, como hubieran demostrado cierta negligencia en suministrarle los alimentos, se vió llegar tranquilamente para reclamarlos, y desde entonces tomó la costumbre, con el fin de evitar al cocinero la caminata, de llegar a las horas de las comidas con los criados, de los que se hizo amigo». Debe decir: ... otra cosa, para que sea castellano. El párrafo transcrito es una traducción literal que, por serlo, carece de sentido.

Párrafo 44.—Dice: «No tengo medios *de existencia*». Debe decir: «No tengo medios *de vida*». Dice: «No tengo *ninguna familia*». Debe decir: «No tengo *familia alguna*», o mejor, «No tengo familia».

Párrafo antepenúltimo.—Dice: «Pero la Corte de Mónaco, *ilustrada un poco más tarde por el ejemplo*, ha resuelto tratar con el Gobierno francés; entretanto, *ella* nos manda sus condenados, que nosotros p[...] nemos a la sombra, mediante una módic[...] pensión». Este párrafo, tan *ilustrado*, m[...] recería una nueva traducción: *ella* [...] exige.

Y nada más... Mejor dicho, hay más, pe[...] no he querido pararme en minucias, sin[...] apuntar a «lo más gordo» —como suele d[...] cirse. Conste que si esto escribo no es p[...] afán de molestar, sino porque entiendo qu[...] la Revista INDICE, en primer lugar, y Gu[...] de Maupassant, en segundo lugar —y aq[...] el orden de los factores no altera el pr[...] ducto—, merecen que se les dedique u[...] poco de atención por parte de quienes s[...] mos lectores de revistas literarias de altu[...] y de escritores de fama reconocida.

Porque, a la vista de la traducción qu[...] comento, no cabe duda que, para los le[...] tores españoles, el cuento inédito de Mau[...] passant, gracias al señor «R.P.D.»... cont[...] núa inédito.

De usted afectísimo y seguro servidor [...] nuestro idioma,

Gonzalo Martín Vivald[...]

FORMAS DE DECI[...]

Sr. D. Gonzalo Martín Vivaldi.—Madrid.

Muy señor mío: El Director de INDIC[...] me da a conocer la carta que usted le d[...] rige y en la que caza gazapos de tradu[...] ción a *El condenado a muerte*, de Maupa[...] sant, y recomienda una nueva versión pa[...] que no siga siendo inédito en castellan[...]

Es posible que tenga usted razón en to[...] lo que dice. Por lo menos, la tiene ust[...] en una de sus observaciones: en que [...] un disparate haber traducido o escrito *m[...] ceremonioso que muerto Luis XIV*, [...] vez de *más ceremonioso que el difun[...] Luis XIV*.

Porque presumo que usted es malicios[...] como lo era Valbuena, no le explico la co[...] fusión. Podría pensar en una fantasía e[...] culpatoria. Pero no me crea tan ignorant[...]

Por lo demás, me parece que son mu[...] pocas las cosas rectificables que usted [...] encontrado en *El condenado a muert[...]* Debe haber muchas más y más graves, po[...] que si todo se reduce a *pronto, cada sem[...] na* y *tuvo lugar*, por ejemplo, no merece [...] pena. Son formas de decir que nadie rech[...] za y que están en todos los escritores.

Le aseguro a usted que, de aquí en ad[...] lante, si no se me olvidan sus amonest[...] ciones, me atendré, cuando la ocasión [...] me presente, a su criterio acerca de la tr[...] ducción (vea usted que no escribo *sob[...] la traducción*), aunque creo que lo jus[...] es respetar la literalidad hasta allí don[...] sea permitido sin daño mayor. Agredir [...] la gramática y a las buenas costumbres [...] idioma es muy saludable; por lo men[...] ahora es un buen escape.

Le saludo atentamente, le brindo [...] amistad (no formulariamente) y aprovec[...] esta ocasión para ofrecerme de usted af[...] tísimo seguro servidor,

R. P. [...]

LA CORUÑA

Francisco Silvela, 55 • MADRID • Apartado 6076

, Director de INDICE, Madrid

Mi estimado Director:

a finalidad de ésta es solicitarle me in-
ya en su fichero de suscriptores, pero
ero aprovechar esta oportunidad para
le las gracias por la Revista, porque en
estoy aprendiendo, número a número,
chas cosas que no nos ha enseñado la
iversidad. Porque su labor es de un in-
culable valor y merece el apoyo de to-
, es por lo que quiero hacerle llegar el
or de mi sincera felicitación.

e agradeceré que me envíen su publica-
n a partir del número de abril, inclusive,
dirección señalada arriba, indicándome
modo de hacer el pago de la suscripción
un año.

Muy agradecido le saluda afectuosamen-
su incondicional amigo.

esús MOSQUERA SANCHEZ



Montherlant, «literato»

Hay un tipo de simulador literario, hombre que finge unas veces dolor drama, otras preocupación, otras editaciones profundas, pero que en or, como no lo tiene o lo siente rdaderamente no puede expresarlo. no de ellos es H. de Montherlant. Cómo es que el escritor francés goza tanta fama y renombre? Algo debe tener, pues no hay injusticias ab- lutas. Pues tiene eso, a mí juicio: tono grave, aunque bastante hue- que equivoca. «¿Por qué se equivo- n los demás y no usted?», se me po- á preguntar. «Tenga en cuenta que ontherlant es uno de los escritores ás celebrados del mundo y que le conocen las minorías universales».

A mí me parece que en esas mino- s hay mucho papanatismo y que mbién existen valores de similor que imponen legítimamente. ¿Expre- n contradictoria la última? Sí, en ariencia. Aclararé que a la gente le sta lo malo, o mejor dicho, una cla- de lo malo que está a punto de ser eno, que imita, que simula. Si a mí me gusta todo ello y a los demás es —para hablar claro— porque yo considero de mejor gusto y más eligente. Que es exactamente lo que ocurre a los demás.

Después de ver «La reina muerta» die me convencerá de que es otra a que simulación o impotencia; es- erzo retórico de un hombre que no ne nada que decir sobre el drama mano y que encubre ese vacío a erza de palabrería. Sin embargo, a ritores tan notables y cultos como udio de la Torre y Fernando Díaz- ja les gusta esta obra, y algunos ticos la encuentran bella y profun- e incluso hablan de sus magníficos rlamentos. ¡Lo que son las cosas! no escuché una sola frase que tu- ra valor dramático o poético o lite- io en general. A mí, el teatro dis- rsivo o dialéctico o de largos diálo- , donde se pretende esclarecer los sterios del alma, me entusiasma. En na, el teatro intelectual y literario, mado así para distinguirlo del otro , por lo visto, no tiene nada que ni con la inteligencia ni con la li- tura. Ahora bien, si veo un ju- ete cómico o un melodrama, me quedo tan tranquilo, porque, aunque no me interese, tampoco me ofende. Pero eso de que se pongan graves cier- tos seres un tanto vacuos e imiten a lo mucho grave que se ha escrito, me irrita.

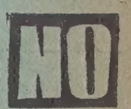
Es uno de t a n t o s inconvenientes como posee la cultura. Si Montherlant no hubiese nacido en Francia y no es- tuviese atiborrado de letras, incluso de buenas letras, de literatura, incluso en el buen sentido de la palabra, si no hubiese leído la historia de Doña Inés de Castro y otras obras dramáticas escritas sobre ella, etc., nos hubiese ahorrado s u s párrafos pretenciosos que no aportan absolutamente nada y sus escenas rellenas de palabrería, pero carentes de fuerza, de penetra- ción psicológica —aunque por algu- nos confusos atisbos se ve que apunta a ello— y de cualquier valor esencial en el teatro. Se trata de un drama es- crito con falsilla; parece un ejercicio de colegial avispado, e incluso se dan muestras de esa retórica francesa que consiste en sutilizar los sentimientos, confundiéndolos en vez de aclarán- dolos. Hay clasicismo *simulado, mo-* dernidad *ya tópica, hay de todo, me- nos talento dramático verdadero. Se- gún parece, Montherlant escribe muy bellamente su francés. También aquí se dice eso de alguno que escribe su castellano sin tener nada que decir. Pero ahora la cuestión sería intermi- nable.*

Este comentario sobre un escritor y sobre su obra concreta no significa que el director del María Guerrero no haya hecho muy bien en represen- tarla, ya que se trata de un autor muy representativo; son d o s cosas completamente d i s t i n t a s. El porqué sea representativo es otra cuestión. De las obras que conozco de Montherlant, «El hijo de nadie» me parece la me- jor. En esto de las valoraciones litera- rias a veces se desconcierta uno mu- cho. Recientemente vi en el Ateneo una obra de P. Claudel, traducida por J. Vila Selma, que me pareció algo semejante en cuanto retórica vana y confusa y falsa profundidad. P u e s bien, mi admirado amigo el poeta Ri- cardo Paseyro, que está de acuerdo conmigo en lo de Montherlant, no lo está en lo de Claudel. Paseyro también estima que «Requiem para una mu- jer», en la adaptación de la obra de Faulkner hecha por Camus, resulta un drama tramposo, donde el crimen necio de una negra pretende ser jus- tificado sentimental y dramáticamen- te. ¿Que no me gusta nada? Tampoco es verdad.

Releo la antecrítica de Fernando Díaz Plaja y me quedo estupefacto y un poco acobardado. Dice, entre otras cosas, refiriéndose a «La reina muer- ta»: «Editada en volumen suelto o en compañía de otras obras del mismo autor, ha alcanzado la impresionante cifra de los ciento veintinueve mil ejemplares vendidos, porque Monther- lant es uno de los pocos autores que logran ser apreciados al mismo tiem- po por la mayoría y por un selecto grupo intelectual. Este a d m i r a sus ideas. Aquélla la forma de decirlas». Y antes aludía a la admiración de Ma- nuel Halcón por «Les Bestiaires». Y Fernández Ardavín había hecho una versión de «El Maestre de Santiago». Y A. Rodríguez de León me recordaba la traducción de Fernando Vela, en- contrando a la obra algunos méritos literarios. Y Claudio de la Torre, que lleva la dirección del «María Guerre- ro», con mucho tino, la ha estrenado. Y a pesar de todo ello a mí no me dice nada. Peor para mí. (Al día siguiente leía en «La Estafeta Literaria» un co- mentario en que se hablaba de obras apolilladas, refiriéndose a «La estrella de Sevilla», de Lope. ¿Pero es posible que a alguien no le parezca genial esta tragedia, y por eso modernísima?).

G.-L.

AMARGURA Y PESIMISMO JUVENILES



Es frecuente leer, referido a las obras de algunos autores jóvenes, que son amargas, desoladoras, negras, negativas. Yo no encuentro nada de ello. No conozco ni una sola novela o drama —o cualquier otro género, incluída la poesía, de la que habría mucho que hablar— a los que verdaderamente se les pueda aplicar esos adjetivos. Claro que son de atribución muy personal, y si a algunas personas les produce dichos efectos, pues tendrán razón. Lo que yo digo es que a mí, lejos de producirme esa impresión de pesimismo a que suelen aludir los comentaristas, me dan a entender, por el contrario, que estamos ante autores que no tienen ningún problema —y que, por tanto, no pueden expresarlo—, que son personas tranquilas, bien avenidas con la existencia, cuyos personajes fingen que les ocurre alguna desgracia. A mí, al menos, no me convence ninguna de tales desdichas, ya que me parecen todas simuladas. Algo puede ocurrirles a dichos personajes, pero siempre dejan la impresión de que se trata de cosas «literarias», en el mal sentido de la expresión, o sea, retóricas. Pues se obtiene la paradoja de que cultivando un cierto realismo, que parece muy negro y desgarrado, no se hace sino retórica vacua. No, no resulta fácil ser pesimista, aunque lo sea describir horrores. Nada tiene que ver lo uno con lo otro. Es como si se dice que los autores que acumulan desgracias en los folletines, o en los melodramas, tienen una visión sombría de la vida. Lo único que tienen es un certero instinto de lo que son los géneros, sabiendo utilizar ciertas fórmulas sin que su contenido les afecte lo más mínimo.

UN JOVEN PUEDE QUEJARSE PORQUE tuvo un disgustillo con su padre o porque no dispone de veinte duros para divertirse aquella noche, apeteciéndole. Pero no podemos decir por ello que sea pesimista, ni tampoco porque, puesto a escribir, coloque a sus personajes en tugurios o los haga pasar penurias o hambre. Sabe que todo eso constituye, desde siempre, efectos seguros sobre el lector. El ver e incluso presentar ciertas situaciones desgraciadas no significa que se sientan profundamente, de la misma manera que no decimos que se abrasa de amor al prójimo, y en el ejercicio de la caridad quien da unos céntimos a un mendigo, al tiempo que exclama: ¡pobre hombre!

La presunta tristeza de la vida que algunos escritores quieren exponer se convierte, a través de su prosa, en algo vacío que nos deja indiferentes, no porque el lector o el espectador sea insensible, sino porque no fué verdaderamente sentida por el autor y, en consecuencia, no logra comunicarla. Pues aquello que no se posee, no puede darse; es imposible expresar algo que no se siente. Naturalmente, hay que tener en cuenta la correspondencia entre escritor y lector; el autor de folletín se dirige a su lector adecuado; la apreciación de la realidad en ambos ha de ser afín.

Un poeta puede comunicarnos su pasión, que, en principio y aparentemente, será la misma en él que en otro cualquiera. Pero si la calidad de sus versos es distinta, entonces nos convencerá o emocionará en grado diferente. Algunos creen que esto depende de algo que se llama arte literario, don que se posee o no e independiente de aquellos sentimientos. No. Es el sentimiento o el alma, el espíritu, como queramos llamarlo, el que determina aquel arte literario poético. Entre un buen poeta y otro malo no hay más diferencia que la de sus almas.

UN AUTOR JOVEN ME ENSEÑO CIERTA vez una crítica, doliéndose de ser maltratado, en que se le echaba en cara el escoger fracasos y dolores para su obra. El comentarista le reprochaba que, siendo tan joven, viese así la vida. Intenté explicarle que me parecía una crítica muy elogiosa —excesivamente para mí—, y que sólo un hombre candoroso como aquel crítico podía tomar en serio aquellas negruras, que no eran sino remedo de otras literarias. No era necesario conocer personalmente al autor; en su obra estaba clarísimo que ignoraba qué era la desgracia, como en otros se advierte que no saben bien qué es el amor o la tan traída y llevada angustia, o cualquier otro sentimiento o pasión fundamentales.

El pesimismo juvenil no es tal, sino casi siempre ambición y ansias insatisfechas, descontento gratuito, ganas de llamar la atención, idealismo pueril... El que se describan escenas terribles y aun espeluznantes, cosa muy discutible en principio, no quiere decir que se sea pesimista. Se pueden escribir relatos en que se maneje la muerte de los hombres sin que haya asomo de amargura, porque entonces serían muy amargas y pesimistas las películas y las novelas de aventuras, y las mil y una narraciones bélicas que pueblan el mundo. No basta con acumular episodios tremebundos o truculentos para darnos una sensación triste de la vida. A veces, al revés, todo esto nos hace sonreír. En cualquier caso, nos quedamos nosotros también tan tranquilos, porque se advierte que al autor le tiene sin cuidado todo aquello.

Se puede preguntar, sin embargo: ¿por qué entonces el afán de pintar escenas de gente desgraciada? ¿No responde a una necesidad de los tiempos o, para emplear un término pedante, *generacional*? Nada de eso. Se trata de un mero instinto de autor, que existió siempre. El profesor Deleito Piñuela escribió hace años un libro titulado, si no recuerdo mal, «El sentimiento de la tristeza en la literatura del siglo XIX», donde se analizan unos cuantos centenares de autores y de obras, para sacar una misma impresión o consecuencia, la que enuncia su título. Lo mismo creo que podría hacerse sobre cualquier otro siglo. La gente se ha quejado siempre de la vida, y más los jóvenes; pero esta queja es, por aparente contrasentido, un signo de vitalidad y de alegría, en último término de apetito. Algo así como el llanto del recién nacido.

EN MI PUEBLO, POR EJEMPLO, LAS mujeres nunca hablan sino de desgracias y lutos. Son quejumbrosas de por sí, pero mucho menos dolorosas de verdad, y no se puede decir tampoco que enuncien una concepción de la vida, aunque, desde luego, responde a una manera de ser más verdadera, honda y atávica que la de estos autores jóvenes. Tampoco me parece que si mi portera exclama: «¡la vida está muy achuchá!», es que expresa un sistema filosófico ni expone ninguna concepción de la existencia, sino un simple desahogo casi biológico.

A mí personalmente ninguno de estos autores me parece preocupado, ni mucho menos atormentado. A través de sus libros, los veo tranquilos, despreocupados y seguros. Tanto más cuanto más negruras acumulan. En contra de lo que se dice tan frecuentemente, no existe ninguna novela actual a la cual se la pueda llamar pesimista o amarga. Sacar consecuencias sociales o generalizaciones estéticas porque algunos autores gusten como escenario de pueblos o buhardillas, no pasa de ser una moda que se presta, desde luego, para interpretaciones caprichosas, pero que en el fondo no responde más que al instinto de éxito que a todos nos consume.

Eusebio GARCIA-LUENGO



IGNACIO ALDECOA

Es frecuente que el nombre de Aldecoa aparezca citado aquí y allá por críticos y novelistas cuando se trata de dar los nombres de quienes más se espera para un futuro próximo. Demuestra que es muy subido —y generalizado— el crédito de confianza que se otorga a este joven escritor, a pesar de no ser crecido aún el número de sus libros. Confianza que se basa, naturalmente, en éstos, y, además, en lo que se conoce de su empuje, de sus propósitos, de lo mucho que sabe sobre el quehacer novelesco y sus problemas...

Aldecoa, hombre de genio vivo, de categóricos juicios, de preferencias y exclusiones tajantes, pronto a la polémica, mordaz y agudo, pero de honda cordialidad, ha publicado hasta el momento cuatro libros: dos novelas extensas y dos volúmenes de relatos breves. Las dos novelas, partes primeras de una trilogía, han cimentado sólidamente la fama de escritor que había ya ganado con sus cuentos.

LA PRIMERA DE AQUELLAS, «EL FULGOR y la sangre», se condensa, por lo que concierne al hilo fundamental, en el espacio de u n a s horas. En un cuartel de la Guardia Civil, instalado en un viejo castillo, las esposas de varios guardias esperan la llegada de uno de éstos, muerto en una reyerta, según les ha sido anunciado, pero sin que se sepa cuál de ellos es.

Aunque la novela la constituyen esas horas de tensa espera que viven las mujeres, el novelista va intercalando a trechos la historia de los guardias y de sus mujeres, hasta el momento en que el azar los ha reunido allí, con lo que la novela rompe una y otra vez su clima de angustia, para dispararse hacia escenarios diversos. El libro ha renunciado así —con semejante dispersión— a lo que pudo ser un intento novelesco de difícil empeño; pero se ha enriquecido, en cambio, con multitud de tipos, de situaciones y de ambientes, que componen un ancho ruedo de la vida española en los pasados años.

Quizá un lector exigente hubiera preferido que «El fulgor y la sangre» se quedara encerrado en el perímetro material y moral del drama que se vive en el castillo, pero es posible, a su vez, que fuese ésta una exigencia excesiva, sin provecho... Eludido aquel empinado y discutible riesgo, y apuntando a lograr una dinámica más varia de pasiones y circunstancias, «El fulgor y la sangre» posee los méritos suficientes para ser estimada como una magnífica novela. Nada hace presumir que se trata de la primera obra extensa de su autor. Aldecoa llega a ella dueño de una sagaz «observación», que le permite captar torrentes de vida, de ambientes y de tipos.

Hay en el libro, a nuestro juicio, una como contención que refrena toda demasía en el relato, hasta en los momentos de mayor intensidad... De aquí parece derivarse, en ocasiones, cierta frialdad, cual si el autor evitara el descomponer con rasgos extremosos la armonía de su construcción. Pero también s e m e j a, a ratos, que esta frialdad nace de la cautela del escritor, preocupado por encajar las piezas de su relato con precisión de artesano; y este trabajo, este «sudar» la o b r a (quizá no pase de una impresión enteramente subjetiva) parece intuirse, en ocasiones, por encima de lo q u e en otras es inspiración más despreocupada y vivaz.

LA ACCION DEL SEGUNDO LIBRO DE la trilogía, «Con el viento solano», es, en sus primeras páginas, simultánea del anterior. El relato se inicia —pocas horas antes de la muerte del guardia civil— con las andanzas del gitano que lo mata. Después, perpetrado el crimen, la novela sigue paso a paso al asesino, durante los dos o tres días que transcurren hasta su «entrega».

El elogio de e s t e libro, creemos, podría hacerse con idénticas razones que en el primero, aunque de signo contrario. La natural persecución de que el gitano debe sentirse objeto y el temor que por fuerza ha de dominarle, parece que exigían nuevamente una novela de clima angustioso, de pesadilla y de terror, con la secuela de tópicos inevitables... Tal hubiera s i d o el planteamiento fácil. Pero el novelista ha sabido darle un quiebro al tópico y construir su narración con magistral naturalidad, con total elusión de aquella angustia, lo que representa, a nuestro juicio, un absoluto acierto de enfoque.

El crimen de un gitano no *puede* torcer la marcha del mundo, que, además, le ignora por completo; la luz no cambia de color, ni interrumpen los hombres su trabajo, su holganza o su aventura. Todo sigue su curso. Mientras el criminal masca su miedo, ha de irse enfrentando y conviviendo con gentes que prosiguen su vida cotidiana, y con las cuales, en medio del agobio de su miseria íntima, ha de sincronizar el paso.

El acierto mayor del libro, el más eficaz para ganar la atención del lector, lo logra precisamente el contraste entre el gitano poseído de su trágico secreto y las gentes con quienes se topa: g e n t e s que le van «invadiendo» la atención con sus nimias preocupaciones, sus triquiñuelas y m i s e r i a s, de las que le fuerzan a participar. Por lo demás, la densidad del drama no se debilita: a través de los episodios vividos por el gitano, está presente, como un temblor, la crispación de su miedo, que alcanza dolorosa intensidad en las densas y humanísimas escenas en que el gitano busca sin fruto el apoyo de los suyos; hasta el de su misma madre, que no se atreve a esconderle sino una sola noche.

Como en «El fulgor y la sangre», abundan en esta novela los tipos y paisajes de la vida española, captados con sobriedad y un absoluto verismo, que desdeña las cómodas caricaturas, los perfiles grotescos de efecto fácil. Aldecoa conoce el fiel de la medida (ya hemos aludido antes a su contención); acierta en el rasgo psicológico, en el diálogo que define a un tipo, en la anécdota que da dimensión a un personaje. Hay en «Con el viento solano» episodios modélicos: las primeras escenas, por ejemplo, hasta el asesinato, donde el gitano dibuja su terne figura, para desmoronarse luego cual un globo sin gas, o las escenas de la feria en Alcalá de Henares. Y existen otros...

DE LOS LIBROS DE CUENTOS DE Aldecoa debiera hablarse primero, puesto que varios de los que ha recogido en dos volúmenes se editaron antes en diversas publicaciones o revistas, y muchos precedieron a la aparición de sus novelas. En realidad, sirvieron a su autor de «aprendizaje».

Los cuentos de Aldecoa son novelas breves, novelas menores, estructuradas según un cosmos más pequeño, pero que encierran a reducida escala las proporciones de sus libros extensos. Nada en esos cuentos son fragmentos caprichosos de novela, o nonadas de puro cabrilleo verbal, por los que no he conseguido interesarme nunca.

Así como en sus novelas largas, y quizá más, se advierte en estos cuentos uno de los rasgos principales que caracteriza el «mundo» de Aldecoa: la preocupación por los oficios, por los trabajos con los que el hombre se gana el pan. Aldecoa ha transmitido su propósito de dedicar futuros libros a diversas profesiones, y no cabe duda que en lo ya escrito ha sabido vestir a sus personajes con ese hábito moral inconfundible que mana de el *quehacer*, de la *tarea*, y que les infunde una como segunda naturaleza...

La preocupación de Aldecoa por las gentes humildes y sencillas, por las tragedias íntimas que casi nunca estallan en episodios espectaculares, da a sus relatos breves una tonalidad de colores suaves, de sutiles —pero también precisas— matizaciones, de las que brota el clima de peculiar humanidad que es indiscutible condición en las páginas de Aldecoa.

BIBLIOGRAFIA

«El fulgor y la sangre».—Editorial Planeta, Barcelona.—1.ª ed., 1954.

«Vísperas del silencio» (cuentos).—Taurus Ediciones, Madrid.—1.ª ed., 1955.

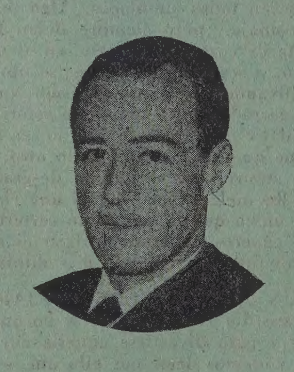
«Espera de tercera clase» (narraciones).—Ediciones Puerta del Sol, Madrid, 1955.

«Con el viento solano».—Editorial Planeta, Barcelona.—1.ª ed., 1956.

CONCURSO DE CARTELES

El Ayuntamiento de Almería anuncia un concurso de carteles para las festividades en honor de la Virgen del Mar, del 24 de agosto al 1 de septiembre. El plazo de presentación termina el 31 de mayo. El premio es de 5.000 pesetas. El Negociado de Festejos del Ayuntamiento es el organismo encargado de recibir los trabajos.

RICARDO FERNANDEZ DE LA REGUERA



Podría afirmarse que «saltar» al ruedo de las letras con una novela de calidad se ha convertido en característico de n u e s t r a s promociones últimas de escritores. Los viejos novelistas iniciaban su c a m i n o con obras menores, bastantes de las cuales quedaban luego olvidadas como trabajos primerizos. Ahora, en cambio —curioso fenómeno que deberá ser examinado cuando se estudie convenientemente el proceso de la actual etapa literaria—, los escritores parecen haber eliminado el período de tanteos...

Ricardo Fernández de la Reguera, mon-tañés, afincado desde tiempo en Barcelona es un ejemplo de esta casi «costumbre pues que apareció de buenas a primera con un meritorio libro, «Cuando voy a mo-rir», que ganó el premio «Ciudad de Barce-lona» de 1950. Con idéntica puntería h cazado después, en sus t r e s novelas s guientes, otros dos premios: el «Club d España», de Méjico, con «Perdimos el pa-raíso», y el «Concha Espina» (1956), co «Bienaventurados los que aman».

LA CONCEPCION NOVELESCA DE RI-CARDO Fernández de la Reguera, segú sucede a la mayoría de nuestros novelista jóvenes —y es en esto también de sus re-presentantes genuinos— continúa la tradi-ción de la novela realista clásica. Ha poda-do en sus libros lo que pudo ser en lo viejos maestros hojarasca descriptiva, h «restado» detalles nimios, de ambientació y de color, para ceñirse a una veta argu-mental más magra, pero respeta el anda-miaje de la novela tradicional, con su pre-ocupación «objetiva», su impersonalismo con la implacable eliminación —cosa qu en Reguera debe constituir algo así com «dogma» literario— de todo elemento aje-no a la substancia o hilo del relato.

Esta objetividad, este impersonalismo de escritor no excluye —claro es— los dato debidos a la experiencia personal del nove-lista (experiencia que, en ocasiones, es par-te principal de la acción), pero el auto pone empeño en desnudarla de calor inti-mista, pues a juicio suyo traicionaría e «mirar desde fuera» que se obliga a res-petar.

«Cuando voy a morir» es la historia d una pasión amorosa llevada al paroxismo Novela breve realmente —la más breve d las de Reguera—, en ella se cuenta la vid del protagonista desde que tiene concien-cia de sí hasta que, enfermo de muert —lo que justifica el t í t u l o—, escribe, modo de memorias, en primera persona, l historia de su vida y el drama que provo-ca su fin...

La acción que se acumula en corto es-pacio da al relato una densidad de peri-pecia, de vida e interés novelesco, qu apresa al lector. La mitad primera del li-bro narra las andanzas del protagonist hasta el comienzo de su pasión. Se desen-vuelve en una línea «habitual», conocida si bien constituye en la novela algo deci-sivo, pues en ella se gesta —para la com-prensión del lector— la contextura espiri-tual del héroe. Cuando se llega al estallid de la locura amorosa, el juego eterno tom proporciones sorprendentes, u n a intensi-dad, una violencia que parecen desconoci-das de tan ásperas y elementales... El re-lato vibra entonces a ritmo agudo, seco restallante, urgido por las ansias exaltada del protagonista.

El acierto de Reguera, a juicio nuestro está en el hecho de que no obstante se

LA ADMINISTRACION A LOS LECTORES

INDICE se ha esforzado por mantener el precio de la suscripción que regía antes del aumento de los costos de imprenta y de los gastos generales.

Pero, recientemente, aun la prensa diaria hubo de rectificar sus precios, elevándolos un 50 por 100.

Por este motivo, la tarifa de suscripción queda fijada, a partir del número 102, inclusive, en *150 pesetas por un año* y en *80 pesetas por un se-mestre*, y en $ (U.S.A.) *4,50* por un año para Hispanoamérica y $ (U.S.A.) 5 para los demás países extranjeros. Por supuesto, los suscriptores que lo sean en la actualidad no tendrán que abonar suplemento alguno en tanto rija el período de sus suscripciones, y sólo les será de aplicación la nueva ta-rifa al renovar su abono.

El ejemplar suelto seguirá vendiéndose a *15 pesetas* en España y *20 pesetas* en el Extranjero, pues ya había sido aumentado en su día.

El precio que consta en el presente número, de *20 pesetas* (España), es excepcional, por tratarse de una edición de mayor número de páginas.

No dudamos que nuestros lectores nos otorgarán la comprensión que siempre han prodigado, generosamente, a una Revista publicada en condicio-nes peculiarmente dificultosas y sin un fin comercial. Ellos hacen posible que INDICE subsista y cumpla su misión.

antas las perpecias y disponer de tan es-
aso ámbito, nunca se quedan desdibuja-
as o injustificables...

*Por lo concentrado de su clima, «Cuando
oy a morir» me recuerda, a veces, esos
elatos de Zweig, girantes en torno a la
closión de una pasión o violencia; otras,
las afortunadas entre las novelas de La-
os Zilahy: «Primavera mortal», etc. al
ado de las que no desmerece en absoluto.*

*LA SEGUNDA NOVELA DE REGUERA
UE una historia bélica, cuya peripecia co-
responde a nuestra guerra del 36. Debo
onfesar —lo hice otras veces— mi escasa
evoción por este género de libros, que
an proliferado en todas partes, desde la
rimera conflagración mundial, como una
laga. Con ello declaro que me enfrenté a
a obra de nuestro autor —«Cuerpo a tie-
ra»— provisto de prejuicios. Y, sin em-
argo, los hube de aventar pronto, pues el
bro, que está a bastantes codos por enci-
ia de sus congéneres en nuestro país, pue-
e parangonarse con cualquiera de los fa-
iosos en otros idiomas.*

*Reguera hizo la guerra con las tropas
acionales, pero su libro no es el conflic-
o visto sólo desde el lado nacional, sino
encilla y llanamente —trágicamente tam-
ién— la vida del «soldado». Aunque los
ugares geográficos que se precisan están
el lado en que actuó el autor, la novela
e apoya lo menos posible en tales limita-
iones, y el puñado de combatientes pu-
iera tomarse —con sus angustias y su
iiedo, el heroísmo que cumplen y del que
eniegan juntamente, sus ansias de paz, su
enerosidad y bellaquerías, su violencia y
ernura— como peones humanos, nada
iás, sin adjetivos, en el ajedrez de la con-
ienda.*

*En el libro de Reguera no hay tópicos
olíticos o sentimentales, ni «patrioterías»,
ino la vida del soldado de siempre, en su
erdad...*

*«PERDIMOS EL PARAISO» ES LA nove-
a de la infancia; una de las pocas de este
ipo con que cuentan las letras españolas,
an poco dadas a la ternura y a la obser-
ación del mundo infantil.*

*La acción se sitúa en Chile, donde trans-
urrió la infancia del autor, pero el lugar
eográfico importa poco; Reguera escogió
quél (que conocía), por amoldarse a las
ondiciones del concurso a que se presen-
aba; hubiera podido elegir otro... La vida
e los niños debe ser semejante en todas
artes: «Perdimos el paraíso» es novela de
mplia significación.*

*Un libro como este no pudo ser escrito
in gran cordialidad, sin capacidad de ob-
ervación y finura de espíritu. A nosotros,
in embargo, nos parece más acertado el
Reguera enardecido de «Cuando voy a mo-
ir» y de muchas páginas de «Cuerpo a
ierra». Quizá echamos de menos en su no-
ela de los niños algo de la profundidad
ue a temas semejantes supieron infundir
n Mann, un Hesse, un Alain Fournier, un
Martin du Gard, entre otros. El mundo in-
antil de Reguera se queda con exceso en
l jardín de lo pintoresco, de lo divertido o
urioso; en el camino del juego y la tra-
esura, sin que sus tiernos personajes ape-
as asomen a más hondos estanques, trá-
icamente misteriosos.*

*LA ULTIMA NOVELA, HASTA EL MO-
MENTO, de Reguera, «Bienaventurados los
ue aman», Premio «Concha Espina» 1956,
o añade, según creemos, algo positivo a
a obra del autor, y éste deberá dejarla
atrás» rápidamente...*

*Es la historia clásica de un «consentido»
ue a fuerza de sacrificio logra ganar el
espeto de la mujer infiel. El hilo argu-
nental, implicado con algunos aconteci-
nientos políticos de la República y peri-
ecias de nuestra guerra, no alcanza la
ensidad necesaria, y aunque ciertos perso-
ajes secundarios, como «el Eléctrico», es-
én hábilmente trazados, el protagonista
o convence. Tanto los hechos políticos
ue enmarcan la acción como el «proble-
na» del héroe, están muy manidos para
er utilizados de nuevo, so pena de darles
na dimensión, una hondura gracias a las
uales adquieran humanidad y fuerza no-
elescas. Y ese objetivo no ha sido aquí lo-
rado.*

*El balance general de este novelista es de
alidad notoria, y ha de contarse con él
ara la primera línea, al hacer el recuento
e los actuales.*

BIBLIOGRAFIA

Cuando voy a morir».—Ediciones Destino, Barcelona.—1.ª ed., 1951.
Cuerpo a tierra».—Editorial Garbo, Barcelona.—1.ª ed., 1954.
Perdimos el paraíso».—Editorial Planeta, Barcelona.—1.ª ed., 1955.
Bienaventurados los que aman».—Editorial Planeta, Barcelona.—1.ª ed., 1956.

JUAN LUIS ALBORG

LA PROPAGANDA Y EL ESPIRITU

Una entrevista con el Director de Galerías Preciados

"NEGOCIO DEL DESINTERES"

Habíamos observado que un establecimiento comercial de Madrid, *Galerías Preciados*, cultivaba un tipo de propaganda poco común. Esta propaganda se caracteriza porque en vez de utilizar estímulos demasiado elementales, bien conocidos por los técnicos de este oficio, o bien, de acudir al mero recurso de la insistencia masiva, procura situar el plano de atracción en un elevado nivel literario, artístico y, en suma, espiritual. Por ejemplo, esta empresa ha venido desarrollando en la radio una adaptación de la novela de Don Benito Pérez Galdós, «Fortunata y Jacinta». Nos chocaba que una novela, sin duda de amplio interés humano, pero al fin de índole literaria y ya no actual, pudiera servir de gran atracción publicitaria. En términos más generales, nos preguntábamos si es posible —lo cual quiere decir *eficaz* desde el punto de vista comercial— situar la publicidad en un plano elevado y entroncarla en los valores del arte —valores auténticos, se entiende— en vez de contrariarlos o destruirlos, como sucede en muchos casos. En suma: ¿podrá servir la publicidad comercial como factor educativo y de «mejoramiento» de una comunidad humana o, al menos, será posible evitar que incida desfavorablemente sobre el espíritu público, por el cultivo de la chabacanería, del mal gusto o de los estímulos groseros, aparentemente tan poderosos como elementos de atracción?

Hemos querido acudir a la persona que podría darnos la respuesta a tal pregunta. Esa persona no es otra sino don José Fernández Rodríguez, Director del gran establecimiento en cuestión. La personalidad de don José Fernández es notoria, más notoria que conocida, como suele suceder con las figuras populares. Se trata de un hombre con inteligencia, que desborda los límites de su actividad profesional, de por sí exigente y difícil. Las responsabilidades de un negocio de magnitud no le impiden a «Pepín Fenández» —así le llaman aún fuera del círculo de su intimidad—, cultivar preocupaciones de orden cultural y espiritual, con pasión sincera. Nos sorprende que este hombre se aparte radicalmente de la imagen que solemos formarnos de un poderoso empresario. Ni el aire fornido y resuelto, ni el puro en la boca de los hombres de negocios de las películas, ni el tono autoritario de quien está acostumbrado a mandar, ni el aparato, demasiado visible, de dictáfonos y teléfonos. En apariencia es, más bien, un señor amable, algo tímido, modesto, pronto a entregarse a una cordial efusión humana, en cuanto nota en su interlocutor «sintonía» afectiva o intelectual, franca correspondencia. Es de los hombres que son amigos después de un primer encuentro, al primer contacto, si la amistad es posible, es decir, si hay un plano común de inteligencia, de comprensión mutua...

La pretensión que nos llevaba a entrevistarnos con don José Fernández, por suerte para nosotros, estaba, justamente, en la esfera familiar de sus temas más frecuentados. En seguida respondió:

—¿Que por qué utilizamos para nuestra publicidad piezas literarias de valor positivo? Pues es claro: porque son eficaces. «Fortunata y Jacinta» ha sido un éxito en este sentido. Puedo asegurárselo.

—Sin embargo —objetamos a título dialéctico— parece que es mejor movilizar la atención del gran público con otros recursos...

—No en nuestro caso. Nosotros no tratamos de movilizar ninguna «masa». Procuramos acercarnos a un público, a un conjunto de personas, en un terreno de elevación y nobleza. Si usted es escritor, un verdadero escritor, se resistirá a utilizar, por ejemplo, recursos de escándalo o procedimientos infames para atraer la atención. Pues bien: una empresa comercial con personalidad digna tiene que hacer lo mismo. Es más: no le conviene rebajar el tono de su comunicación con el público. Le perjudicaría hacerlo. Es nuestro caso, al menos.

—Según usted, pues, es «comercial» apuntar alto en vez de descender en busca de un nivel bajo.

—Sería preciso saber, ante todo —replica nuestro amigo— qué es «comercial» y qué no es «comercial. Es lo que sucede con el cine. Los empresarios propenden a creer que es «comercial» lo chabacano, el folletín de ínfimo sentimentalismo, el mal folklore..., y cosas por el estilo. Nosotros entendemos que este criterio es erróneo. El público tiene hambre de calidad. Ahora bien: calidad no significa, en modo alguno, hermetismo, ni tampoco «snobismo» de minorías supuestamente refinadas y, en realidad, afectadas. La calidad es perfectamente compatible con el manejo de sentimientos y emociones de amplísimo eco humano. Sobre esta base común, se puede exigir todo, reclamar la calidad más alta, y el público, aunque sólo sea intuitivamente, comprenderá y apreciará los valores que se le sirven. Créame. Si usted le sirve al público, dentro de las emociones y sentimientos humanos «eternos», como suele decirse, auténticos valores artísticos, el público responderá mejor. Ya le dije que tiene ansia de calidad y un respeto instintivo por los valores más elevados.

—Creo que tiene usted razón. ¿Pero sus puntos de vista, referidos especialmente a la publicidad, son producto de una actitud previa, de una afectividad personal, en suma, o resultado de la experiencia?

—Dejando a un lado mis gustos personales, son resultado de la experiencia. Ya en América, estando a cargo de la publicidad de una gran empresa, adopté este criterio. Fué un éxito. En Madrid apliqué igual punto de vista y el éxito no ha sido menor. Tenía que serlo, porque el hombre, fundamentalmente, es el mismo en todas partes. Es increíblemente el mismo. Cuando usted profundiza hasta ciertos estratos del alma humana se encuentra con un terreno común, universal.

—¿Tiene efecto la propaganda sobre los libros que se utilizan?

—Evidentemente. «Fortunata y Jacinta» se vende mucho en nuestra propia librería y, suponemos, también en las otras librerías. Lo mismo ha sucedido con «Platero y yo», de Juan Ramón Jiménez, que se agotó.

—¿Podría usted resumir su norma publicitaria?

—Sí. Es muy sencillo. Usted afirma un valor espiritual como si persiguiese únicamente ese valor. Por ejemplo, trata de crear imágenes de auténtica calidad artística, sin otro propósito que propagar el conocimiento y el goce de una pieza literaria. Nada más. Por supuesto, con este motivo da usted a conocer las informaciones de carácter comercial que le interesan y que es indispensable dar a conocer, claro está, pues de otro modo fallaría la base económica del propósito. Pero esto discretamente y con sencillez. El éxito viene luego por añadidura.

—¿Es decir, que el «éxito», para otros objetivo principal, mejor dicho, el objetivo único, pasa aquí, en su sistema, a ser una «añadidura»?

—Exactamente. Pero tanto más fecunda, tanto más rotundo el éxito... Es lo que creo.

—Si generalizamos su tesis, concluiríamos que el espíritu, en vez de ser la parte débil, es la parte fuerte en las relaciones humanas. O de otro modo: que el espíritu —auténtico, se entiende, no falsificado— «rinde», cuando lo corriente es pensar que el espíritu no «rinde». Lo que rinde es la materia, los estímulos bajos, el cultivo de los apetitos elementales y de las fuerzas también elementales.

—Mi creencia sincera es que, en efecto, el espíritu «rinde», como usted dice.

—¿No me habla el hombre particular, llevado por su deseo o sus sentimientos?

—No, señor. Le habla el director de empresa con su experiencia.

—Eso que usted dice es muy reconfortante, alentador...

—Es la verdad.

—¿Un ejemplo de sus métodos?

—Perfectamente. Los procedimientos de venta de los grandes negocios comerciales, en nuestra época, responden al método que los norteamericanos llaman «agressive». Esto significa que no se debe esperar al cliente. Es preciso ir a buscarlo. Incluso, si no conoce sus propias necesidades, tenemos que descubrírselas o «inventarlas». No podemos permitirnos, hoy, el funesto lujo de los meses «vacíos», sin venta. Pues bien: un buen ejemplo de esta «invención» de necesidades es el fomento y estímulo del «regalo», con lo que, al mismo tiempo, se cultiva el afecto, la cortesía, la amabilidad, contribuyendo a refinar los sentimientos y las costumbres, lo que llega a modificar la fisonomía de las relaciones humanas en un país. Este ejemplo muestra claramente, según creo, que la propaganda comercial, bien entendida y hecha con sentido de la responsabilidad, además de aumentar las ventas, puede realizar una función de mejoramiento social. Lo mismo sucede en otros planos culturales, es decir, relativamente al arte, a la literatura. Estamos en una época de ascensión de las masas, de ascensión rápida, y si no se atiende a la educación de los recién llegados, puede presentarse como una galopada bárbara y devastadora. Por eso sería interesante que esta tarea cultural, ligada a la actividad económica, se comprendiera y se practicara como ya empieza a ser comprendida y practicada.

Estas palabras de nuestro interlocutor no tienen reproche. El resto del diálogo deriva a otros terrenos que sería difícil reproducir. Entre otras cosas, don José Fernández nos habla de la próxima reunión, en España, del Grupo Intercontinental de Grandes Almacenes, donde están representados los principales establecimientos de esta clase de diversos países, como «Le Printemps», por Francia, y otros de Gran Bretaña, Alemania, Italia, etc. También de otros continentes, Japón, Australia, Unión Sudafricana, Egipto. Cada nación tiene un miembro, siendo *Galerías Preciados* el que representa a España. Aparte otras finalidades, esta organización se propone informar a sus colegas del extranjero acerca de los proveedores más aptos del propio país. *Galerías Preciados* cumple esta función por lo que respecta a España, sirviendo así de Agregado comercial a la industria española, con desinterés...

Finalmente, el Director y el periodista se olvidan del objeto previo y definido de su conversación y se extravían gratamente en una charla amistosa, que no ha sido, ciertamente, inútil. Nos ha permitido conocer a un hombre de calidad en varios terrenos. Y, además, hacernos un amigo. Esto nos confirma que don José Fernández tiene razón: los «negocios» más ventajosos se hacen así, fuera de propósito, desinteresadamente. Ibamos en busca de un director de empresa. Encontramos, al final, un amigo y un hombre. ¡Buena ganancia!

Juan ARQUERO

Librería índice por correspondencia

USTED PUEDE COMPRAR LOS LIBROS QUE APETEZCA DESDE SU CIUDAD, DESDE SU CASA

Ofrecemos al público:

Las últimas novedades
novelas
libros de técnica industrial
y de oficios
científicos
de arte
para regalos
de viaje
infantiles
libros de texto para estudiantes
lotes formados por nosotros, de ediciones diversas, a precios ventajosos.

Le ayudaremos a formar su biblioteca con ofertas especiales

CONSULTE Y HAGA SUS PEDIDOS A LA LIBRERIA POR CORRESPONDENCIA

índice

Francisco Silvela, 55. - Apartado 6076

MADRID

NOVEDADES

1.300.—TOMO IV DE "NOVA NAVIS".
"Alvaro Villagran y cuatro mujeres", "Los olvidados", "¿Y el último crimen?", "Como el viento". 90 ptas.

1.301.—CERCA DEL INFIERNO, por Nelson Algren. 75 ptas.

1.302.—ANTOLOGIA DEL HUMOR 1953-1954. 80 ptas.

1.303.—NOCTURNO DE ALARMAS, por Sebastián Juan Arbó.

1.304.—LA PRINCESA DE MANIPU, por P. Benoit. 50 ptas.

1.305.—VIAJE A LA INDIA, por Waldemar Bonsels. 35 ptas.

1.306.—OBRAS ESCOGIDAS, de Ivan Bunin. 225 ptas.

1.307.—LAS MANIOBRAS DEL AMOR, por Andrés Cerf. 60 ptas.

1.308.—CALIDOSCOPIO EN K, por A. J. Cronin. 35 ptas.

1.309.—FLOR DEL NORTE, por J. O. Curwood. 22 ptas.

1.310.—OBRAS ESCOGIDAS, de Agatha Christie. 200 ptas.

1.311.—LA "DEMOISELLE" DE LA OPERA, por Guy des Cars. 50 ptas.

1.312.—VOLVORETA, por W. F. Flórez. 60 ptas.

1.313.—REBELION EN EL DESIERTO, por T. E. Lawrence. 30 ptas.

1.314.—TELA DE ARAÑA, por Adna Lee. 60 ptas.

1.315.—LA FRONTERA DE DIOS, por P. M. Descalzo. 65 ptas.

1.316.—LAS CUATRO PLUMAS, por A. E. W. Mason. 35 ptas.

1.317.—LUZ EN EL ALMA, por W. S. Maughan. 35 ptas.

1.318.—MAS ALLA DE LOS RAILES, por M. Salisach. 60 ptas.

1.319.—NOVELAS ESCOGIDAS, de E. E. Frans Sillampaa. 225 ptas.

1.320.—HUMO Y PRIMER AMOR, por I. Turgueniev. 35 ptas.

1.321.—AVENTURAS DE TOM SAWYER, por Mark Twain. 35 ptas.

1.322.—JUANITA LA LARGA, por J. Valera. 35 ptas.

1.323.—CONTINUIDAD Y DISCONTINUIDAD EN LA FISICA MODERNA, por L. de Broglie. 70 ptas.

1.324.—LA IGLESIA DEL RENACIMIENTO Y DE LA REFORMA, por Daniel Rops. 225 ptas.

1.325.—HISTORIA UNIVERSAL, TOMO IX, por Walter Goetz.
Sistema de los Estados Mundiales. 250 ptas.

1.326.—HISTORIA SOCIAL DE LA LITERATURA Y EL ARTE, por Arnold Hauser.
Tres tomos. Traducción de Antonio Tovar. 350 ptas.

1.327.—EL ARTE RUPESTRE EN EUROPA, por Herbert Kühn.
Obra monumental. 355 páginas, 12 láminas y numerosas ilustraciones en el texto. 400 ptas.

1.328.—ARQUITECTURA MODERNA, por Gillo Dorfles. 40 ptas.

1.329.—DIAS ENTEROS EN LAS RAMAS, por Margueritte Duras. 40 ptas.

1.330.—EL GRECO Y TOLEDO, por G. Marañón. 300 ptas.

1.331.—ENERGIA ATOMICA, por varios especialistas. 50 ptas.

1.332.—TRACTATUS LOGICO-PHILOSOPHICOS, por Ludwig Wittgenstein.
Edición bilingüe en alemán y español. 70 ptas.

1.333.—LOS ORIGENES DE ROMA, por Raymond Bloch. 36 ptas.

1.334.—LOS OJOS DEL HERMANO ETERNO, por Stefan Zweig.
Nueva edición, con dibujos de Lorenzo Goñi. 20 ptas.

1.335.—ARTE ORNAMENTAL, por T. H. Bossert.
Pueblos primitivos y orientales. 900 ptas.

1.336.—HISTORIA DE LA FILOSOFIA (Tomo I), por Guillermo Fraile, O. P. 90 ptas.

1.337.—CINCUENTA AÑOS DE PENSAMIENTO CATOLICO EN FRANCIA. 70 ptas.

1.338.—LA NOVELA AMERICANA CONTEMPORANEA, por Michel Mohrt. 50 ptas.

1.339.—JUANA LA LOCA, por Michael Prawdin. 100 ptas.

1.340.—ESPAÑA, ESLABON ENTRE LA CRISTIANDAD Y EL ISLAM, por R. Menéndez Pidal. 13 ptas.

LIBROS PARA REGALO

1.341.—LA PERFECTA CASADA y EL CANTAR DE LOS CANTARES, por Fray Luis de León. 35 ptas.

1.342.—LA DANZA, por Serge Lifar. 150 ptas.

1.343.—PICASSO Y EL CUBISMO, por J. C. Aznar. 700 ptas.

1.344.—EL BOSQUE ANIMADO, por W. Fernández Flórez
Edición especial de lujo, ilustrada con bellísimos dibujos de Sáenz de Tejada. 300 ptas.

1.345.—OBRAS COMPLETAS, de Calderón de la Barca.
Tomo I. Dramas. 175 ptas.
Tomo II. Comedias. 225 ptas.
Tomo III. Autos Sacramentales 200 ptas.

1.346.—OBRAS COMPLETAS, de Oscar Wilde. 175 ptas.

1.347.—OBRAS COMPLETAS, de Dostoyewsky.
Tres tomos. Cada uno 200 ptas.

1.348.—OBRAS COMPLETAS, de Santa Teresa de Jesús. 175 ptas.

1.349.—LOS LIBROS DE CABALLERIA. 225 ptas.

1.350.—OBRAS ESCOGIDAS, de Leónidas Andreyev. 250 ptas.

1.351.—OBRAS TEATRALES ESCOGIDAS, de Enrique Jardiel Poncela. 100 ptas.

1.352.—OBRAS ESCOGIDAS, de Selma Lagerlöf. 180 ptas.

CUENTOS INFANTILES

1.353.—CUENTOS, de Andersen. 125 ptas.

1.354.—CARLOMAGNO, por A. Espina.
88 páginas y 84 ilustraciones. 125 ptas.

1.355.—ATLAS ELEMENTAL DE ESPAÑA. 32,50 ptas.

1.356.—HISTORIA SAGRADA, por el Rvdo. R. Marimón. 32 ptas.

1.357.—EL LIBRO DE LA NATURALEZA, por S. Maluquer. 18 ptas.

1.358.—EL REY DEL RIO DE ORO, por John Ruskin. 60 ptas.

1.359.—EL CIRCO. 90 ptas.

1.360.—EL MAR. 80 ptas.

1.361.—LOS NIBELUNGOS.
Las leyendas del gran ciclo germánico con toda su fantasía y misterio. 125 ptas.

1.362.—PUEBLOS Y LEYENDA. 22 ptas.

1.363.—CERVANTES, por M. de Montoliun. 20 ptas.

1.364.—JULIO CESAR, por J. Palau Vera. 20 ptas.

LIBROS ANTIGUOS

1.491.—DER AKT IM MODERNEN EXLIBRIS, por Richard Braungart.
München, 1922. En 4.° mayor, holandesa, puntas. Grabados de Ex-libris. 500 ptas.

1.492.—CERVANTES VINDICADO, EN CIENTO QUINCE PASAJES DEL TEXTO DEL INGENIOSO HIDALGO DON QUIJOTE DE LA MANCHA, por Juan Calderón.
Madrid, 1854. En 8.°, valenciana. 100 ptas.

1.493.—LETTRES DE MADAME DE SEVIGNE A SA FILLE ET A SES AMIS
Nouvelle èdition par Ph. A. Grouvelle, ancien ministre plénipotentiaire, ex-Législateur et Correspondant de l'Institut-National.
A Paris, chez Bossange, Masson et Besson. 1806. 12 tomos. 2.500 ptas.

1.494.—CATALOGO REAL Y GENEALOGICO DE ESPAÑA, ascendencias y descendencias de nuestros Católicos Príncipes y Monarcas Supremos.
Reformado y añadido en esta vltima impression por el mismo autor Rodrigo Mendez de Silva, Coronista General de España y Ministro del Real Consejo de Castilla. Con Privilegio: En Madrid en la Imprenta de Doña Mariana de Valle. Año de MDCLVI. A costa de Antonio del Ribero Rodriguez, Mercader de Libros. Vendese en la Calle de Toledo, y en Palacio. 3.000 ptas.

CURIOSIDADES

1.481.—VALIDOS Y FAVORITOS, por R. Ballester Escalas. 300 ptas.

1.482.—GRANDES PROCESOS DE LA HISTORIA, por J. García Tolsá. 300 ptas.

1.483.—25.000 AÑOS DE HISTORIA SUBTERRANEA, por Ronald Jessup.
El apasionante rompecabezas de la Arqueología. 200 ptas.

1.484.—RAMPER. UNA VIDA PARA LA RISA Y EL DOLOR, por Leocadio Mejías. 50 ptas.

1.485.—TU BELLEZA, por Anita Colby. 175 ptas.

1.486.—DEL AMOR AL DELITO, por Mellusi Vicenzo.
Delincuentes por erotomanía psicosexual. Curiosísima galería de casos clínicos, acabado estudio experimental de procesos psíquicos, morbosos, etc. Dos tomos. 175 ptas.

1.487.—GRAFOLOGIA, por Matilde Ras.
Las grandes revelaciones de la escritura. 40 ptas.

1.488.—MEMORIAS DE LA EMPERATRIZ CATALINA LA GRANDE. 85 ptas.

1.489.—EL LIBRO DE LOS NOVIOS.
Leyendas, creencias, símbolos y supersticiones. 50 ptas.

1.490.—AMOR Y VIDA CONYUGAL.
Con una exposición del método Ogino-Knaus. 40 ptas.



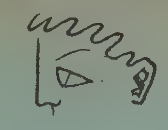
NOVELAS Y CUENTOS

5.—LA BUENA TIERRA, por Pearl S. Buck. 20 ptas.
6.—LOS ULTIMOS DIAS DE POMPEYA, por E. G. Bulwer Lytton. 18 ptas.
7.—MIENTRAS AGONIZO, por W. Faulkner. 70 ptas.
8.—CONTRATA DE HEROES, por C. Virgil Gheorghiu. 70 ptas.
9.—EL AMERICANO IMPASIBLE, por Graham Greene. 70 ptas.
0.—LA MARAVILLOSA AVENTURA, por Pitigrille. 60 ptas.
1.—EL PESADOR DE ALMAS, por A. Maurois. 35 ptas.
2.—LOS HERMANOS KARAMASOVI, por Dostoyevsky. 85 ptas.
3.—ANA KARENINA, por León Tolstoi. 120 ptas.
4.—OLLA DE GRILLOS, por Noel Clarasó. 40 ptas.
5.—LA PAGA DE LOS SOLDADOS, por W. Faulkner. 60 ptas.
6.—BABITT, por Sinclair Lewis. 75 ptas.
7.—EL MIRON, por A. R. Grillet. 50 ptas.
8.—LA MUERTE DEL PROFESOR DUPONT, por A. R. Grillet. 50 ptas.
9.—EL TESORO DE JUAN SIN TIERRA, por A. R. Grillet. 50 ptas.
0.—LA CONCIENCIA DE ZENO, por Italo Svevo. 65 ptas.
1.—LA PIEDRA LUNAR, por Tommaso Landolfi. 30 ptas.
2.—EL DESCONOCIDO, por Carmen Kurz. 60 ptas.
3.—EL FULGOR Y LA SANGRE, por Ignacio Aldecoa. 60 ptas.
4.—TORQUEMADA EN LA HOGUERA. TORQUEMADA EN LA CRUZ, por B. Pérez Galdós. 35 ptas.
95.—EL HOMBRE QUE VIAJO SOLO, por C. V. Gheorghiu. 60 ptas.
96.—LOS CIPRESES CREEN EN DIOS, por José María Gironella. 100 ptas.
97.—EL DECAMERON NEGRO, por León Frobenius. 35 ptas.
98.—ORGULLO Y PREJUICIO, por Jane Austen. 20 ptas.
99.—SE ABRE UNA PUERTA (Cuentos), por Alvaro Fernández Suárez. 25 ptas.
00.—DAFNIS Y CLOE, de Longo.
Traducción de Juan Valera. 35 ptas.
01.—LA INSTITUTRIZ, por Stefan Zweig. 25 ptas.
02.—EL INSTINTO DE LA FELICIDAD, por A. Maurois. 20 ptas.
03.—CUENTOS, de Oscar Wilde. 35 ptas.
04.—CUENTOS DE INVIERNO y LA TEMPESTAD, por W. Shakespeare. 35 ptas.
05.—IVANHOE, por W. Scott. 35 ptas.
06.—FANTASIAS HUMORISTICAS, por E. A. Poe. 35 ptas.
07.—PARA LEER MIENTRAS SUBE EL ASCENSOR, por Enrique Jardiel Poncela. 35 ptas.
08.—HAMBRE, por Knut Hamsun. 35 ptas.
09.—PAN, por Knut Hamsun. 35 ptas.
10.—OLIVERIO TWIST, por Charles Dickens. 35 ptas.
11.—GRANDES ESPERANZAS, por Charles Dickens. 35 ptas.
12.—EL CANDOR DEL PADRE BROWN, por Chesterton. 35 ptas.

TEATRO Y POESIA

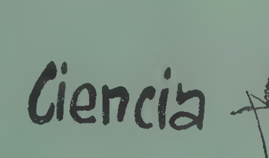
413.—INICUA RUEDA, por F. Pérez Guerra. 30 ptas.
414.—LOS INTERESES CREADOS, LA CIUDAD ALEGRE Y CONFIADA y CARTAS DE MUJERES, por Jacinto Benavente. 35 ptas.
415.—POESIA Y TEATRO, por Sor Juana Inés de la Cruz. 35 ptas.
416.—CUENTISTAS ESPAÑOLES DEL SIGLO XIX. 35 ptas.
417.—FAUSTO DE GOETHE. 35 ptas.
418.—UNA CASA DE MUÑECAS, EL PATO SALVAJE, UN ENEMIGO DEL PUEBLO. 35 ptas.
419.—LA CELESTINA, por Fernando de Rojas. 35 ptas.
420.—AZUL, Cuentos y poemas en prosa, por Rubén Darío. 35 ptas.
421.—TRAGEDIAS COMPLETAS, de Séneca. 35 ptas.
422.—OTELO, EL MORO DE VENECIA y EL MERCADER DE VENECIA, por W. Shakespeare. 35 ptas.
423.—TRAGEDIAS COMPLETAS, de Sófocles. 35 ptas.
424.—POESIAS COMPLETAS, de Pedro Salinas. 100 ptas.
1.425.—POESIA, de M. Machado. 40 ptas.
1.426.—EL BAILE, de Neville. 10 ptas.
1.427.—TEATRO, de Marcel. 62 ptas.
1.428.—TEATRO, de Alejandro Casona.
"La Sirena varada", "La barca sin pescador" y "Los árboles mueren de pie". 75 ptas.

Filosofía



1.429.—LA FE DE LOS ATEOS, por Paul Rostenne.
Introducción a una concesión cristiana de la historia. 55 ptas.
1.430.—OSCAR WILDE, por Robert Merle.
Un libro exhaustivo sobre Oscal Wilde, y, probablemente, el más objetivo y penetrante sobre el escritor inglés. 500 páginas de interesante y ameno texto. 100 ptas.
1.431.—LA EMANCIPACION DE AMERICA Y SU REFLEJO EN LA CONCIENCIA ESPAÑOLA, por Melchor Fernández Almagro. 100 ptas.
1.432.—DEL KAISER AL CANCELER ADENAUER, por W. Freiherr von Rheihbaben. 100 ptas.
1.433.—NAPOLEON, por Emil Ludwig. 130 ptas.
1.434.—MOZART, por B. Paumgarther. 210 ptas.
1.435.—LOS MOVIMIENTOS LITERARIOS, por Federico C. Sáinz de Robles. 115 ptas.
1.436.—LA TRAGEDIA DEL MARXISMO, por Michel Collint. 50 ptas.
1.437.—POLEMICA DE DOS FILOSOFIAS, por Miguel Oromí. 45 ptas.
1.438.—LOS MORISCOS DEL REINO DE GRANADA, por Julio Caro Baroja. 150 ptas.
1.439.—MASS COMMUNICATIONS, por Juan Beneyto.
Un panorama de los medios de información de la sociedad moderna. 125 ptas.
1.440.—UN VELERO EN EL ATLANTICO, por Luis de Diego.
Viajes de Juan Sebastián Elcano. 250 ptas.
1.441.—LA CIENCIA EUROPEA DEL DERECHO PENAL EN LA EPOCA DEL HUMANISMO, por Federico Schaffstein. 60 ptas.
1.442.—MOVIMIENTOS SOCIALES Y MONARQUIA, por Lorenz von Stein. 125 ptas.
1.443.—SIGLO XVII (La Historia de España en sus documentos), por Fernando Díaz Plaja. 175 ptas.
1.444.—AFORISMOS POLITICOS, por Tomás Campanella. 30 ptas.
1.445.—CATEQUETICA, por J. A. Jungmann. 100 ptas.
En tela. 125 ptas.
1.446.—SAN PABLO, por Holzner. 100 ptas.
1.447.—CARTAS DE NICODEMO, por Dobraczynski. 80 ptas.
1.448.—UNA REVOLUCION EN EL CONCEPTO FISICO DEL MUNDO, por Zimmer. 78 ptas.
1.449.—LA CRISIS SOCIAL DE NUESTRO TIEMPO, por W. Röpke. 60 ptas.
1.450.—CONSTITUCION Y CARACTER, por Kretschmen. 175 ptas.
1.451.—HOMBRES GENIALES, por Kretschmen. 110 ptas.
1.452.—LOS PROBLEMAS DE LA FILOSOFIA, por B. Russell. 40 ptas.
1.453.—AMBIENTE ESPIRITUAL DE NUESTRO TIEMPO, por Karls Jaspers. 40 ptas.
1.454.—ESENCIA Y VALOR DE LA DEMOCRACIA, por H. Kelsen. 40 ptas.
1.455.—LOS MUNDOS ENEMIGOS, por Alvaro Fernández Suárez. 45 ptas.
1.456.—NATURALEZA, HISTORIA Y DIOS, por X. Zubiri. 80 ptas.
1.457.—LA NOVELA MODERNA EN NORTEAMERICA, por F. J. Hoffmann. 40 ptas.
1.458.—FUNCION DE LA POESIA Y FUNCION DE LA CRITICA, por T. Eliot. 30 ptas.

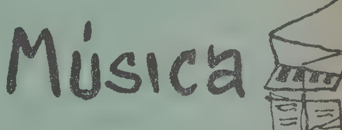
Ciencia



1.459.—CONTABILIDAD INTERNA DE LA INDUSTRIA, por Palle Hansen. 160 ptas.
1.460.—DICCIONARIO DE GEOLOGIA Y CIENCIAS AFINES, por Pedro Denovo y Fernández Chicarro.
Dos tomos. 1.685 páginas, 3.230 figuras. 780 ptas.
1.461.—TEORIA DE LOS SALARIOS, por K. W. Rothschild. 80 ptas.
1.462.—CURSO DE ECONOMIA MODERNA, por Paul A. Samuelson. 220 ptas.
1.463.—CONTABILIDAD INDUSTRIAL, por S. W. Specthrie. 85 ptas.
1.464.—ADHERENCIAS Y ADHESIVOS, por M. A. Bruyne y R. Houwink. 360 ptas.
1.465.—TRAZADO DE LINEA Y DESARROLLOS DEL BUQUE, por Enrique Pardo. 320 ptas.
1.466.—TRAZADO DE TOPOGRAFIA, por C. Pasini. 176 ptas.
1.467.—TRAZADO DE GENETICA, por Hovanytz. 300 ptas.
1.468.—MANUAL UNIVERSAL DE LA TECNICA MECANICA, por Jones.
2.110 páginas, 2 tomos, 1.367 figuras. 580 ptas.
1.469.—FUNDAMENTOS Y PRACTICAS DEL RADAR, por H. E. Penrose y R. S. H. Boulding. 350 ptas.
1.470.—TECNICA DE LA PINTURA, por Jean Rudel. 30 ptas.

Arte

1.471.—EVOLUCION DE LA PINTURA ESPAÑOLA, desde los orígenes hasta hoy, por Maurice Serullaz.
420 páginas de ameno texto, con 63 ilustraciones comentadas, algunas en color, magníficamente presentado, con un prólogo del Excmo. Sr. Marqués de Lozoya. 250 ptas.
1.472.—ARTE NORTEAMERICANO DEL SIGLO XX, por Vicente Aguilera Cerni.
(Arquitectura, Artes Industriales, Escultura, Pintura.) Interesante texto, con 110 ilustraciones, algunas en color, y magníficamente presentado. 200 ptas.
1.473.—TOULOUSE-LAUTREC. EN EL CIRCO, por E. Julien.
48 páginas, 15 láminas en color y siete ilustraciones. 16 ptas.
1.474.—VAN GOGH. ANVERS-SUR-OISE, por F. Mathey.
48 páginas, 15 láminas en color y siete ilustraciones. 16 ptas.
1.475.—LA BAJA EDAD MEDIA, por Antonio Bagué. 500 ptas.
1.476.—HISTORIA DE LA PINTURA MODERNA, por Sheldon Cheney. 600 ptas.
1.477.—EL GRECO, por Ludwig Goldscheider. 350 ptas.
1.478.—LA PINTURA NORTEAMERICANA, por John Walker. 160 ptas.
1.479.—DEL EXPRESIONISMO A LA ABSTRACCION, por J. E. Cirlot. 20 ptas.
1.480.—LA PINTURA SURREALISTA, por J. E. Cirlot. 20 ptas.





1.365.—DOCE CANCIONES POPULARES ESPAÑOLAS, por E. Toldrá.
Ilustradas a todo color por Juan Palet. 36 ptas.
1.366.—LA MUSICA EN LA DANZA, por P. Netti. 78 ptas.
1.367.—DICCIONARIO DE LA MUSICA, por H. Anglés y J. Pena.
Dos tomos. 2.318 páginas, 84 láminas y numerosos ejemplos musicales. 850 ptas.
1.368.—SINTESIS DE TECNICA MUSICAL, por R. Lamote de Grignon.
294 páginas y numerosos ejemplos gráficos y ejercicios prácticos. 85 ptas.
1.369.—EL ARTE DE DIRIGIR LA ORQUESTA, por Scherchen. 100 ptas.
1.370.—HISTORIA DE LA MUSICA, por B. Champigneulle. 28 ptas.
1.371.—TRATADO DE ARMONIA (Libro II), por J. Zamacois. 55 ptas.
1.372.—HISTORIA DE LA MUSICA TEATRAL EN ESPAÑA, por J. Subirá. 40 ptas.
1.373.—CONTRAPUNTO, por S. Krhel.
Reimpresión. 40 ptas.
1.374.—LA ORQUESTA MODERNA, por Fr. Volbach. 55 ptas.

BOLETIN DE PEDIDO

.... de .... 195...

Muy señor mío: Sírvase remitirme las obras detalladas a continuación, cuyo importe abonaré contra reembolso, giro postal, cheque (1).

(Firma)

N.º .... TITULO .... AUTOR .... PRECIO ....
N.º .... TITULO .... AUTOR .... PRECIO ....
N.º .... TITULO .... AUTOR .... PRECIO ....
N.º .... TITULO .... AUTOR .... PRECIO ....
N.º .... TITULO .... AUTOR .... PRECIO ....

NOMBRE Y DOS APELLIDOS ....
PROFESION ....
DOMICILIO ....
POBLACION ....

1) Táchese lo que no interese y escríbase con claridad. Gracias.

EXTRANJERO:

LOS PEDIDOS DEL EXTRANJERO SE SERVIRAN CONTRA CHEQUES EN DOLARES (U. S.) AL CAMBIO DE 42 POR DOLAR.

SI TIENE DIFICULTAD DE PAGO, NO DEJE DE CONSULTARNOS.

DIRIJASE A «INDICE», FRANCISCO SILVELA, 55.—MADRID

DISCOGRAFIA

GRAN MAGNIFICAT, de Juan Sebastián Bach

Concebida esta cantata sobre textos latinos del Evangelio, según San Lucas, en la misma línea de las «Pasiones» —es coetánea de la de San Juan—, fué estrenada en Leipzig, en las vísperas de la Navidad de 1723, a poco de haberse hecho cargo Bach de la Cantoría de Santo Tomás. Responde a la vieja tradición católica de representar en las iglesias algunos de los Misterios sagrados para fácil ilustración de los fieles. Todavía en época de Juan Sebastián se intercalaban entre los textos algunos fragmentos cantados en alemán —los «Kindelwiegen» o cantos de acunamiento del Niño—, que nuestro compositor recoge en su primera versión de esta obra. Diez años después, al revisarla, los suprime, con lo que la composición gana en unidad artística. Las dos partituras originales se conservan en la Biblioteca del Estado de Prusia.

Es éste el único «Magnificat» que se conoce de J. S. Bach, si bien Wilhem Rust alude a otro que no ha llegado a nosotros. Es curioso constatar que, estando hoy considerada como una de las más bellas composiciones bachianas, Zelter, el consejero musical de Goethe —que tanto contribuyó a desorientar en estas materias al gran poeta alemán—, le oponía pedantescos reparos.

La grabación que comentamos, hecha en París, en la iglesia de San Eustaquio, con la dirección técnica del ingeniero de sonido André Charlin, es difícilmente superable. Está impresionada por A. Fahberg, M. Bence, H. Krebs y P. Roth-Ehrang, con la Orquesta de Cámara «Pro Arte», de Munich, bajo la dirección de Kurt Redel.

GRAN MAGNIFICAT, de Juan Sebastián Bach. Solistas, coro y orquesta. Director, Kurt Redel. Erato-Hispavox. H.E.-6.005. Microsurco. 30 cm. Ambas caras.

LA SERENATA NOCTURNA, de Mozart

También la Orquesta de Cámara del Sarre, dirigida por Ristempart, ha grabado bellamente este pequeño disco, en que recoge la famosísima «Kleine Nachtmusik», que Mozart, en la plenitud de su talento, compone en agosto de 1787. En este año, y en Viena, trabaja nuestro compositor en el «Don Juan», y esta obrita es como un paréntesis de segura fortaleza, de afirmación, en que con un lenguaje simple y medios parcos, el genio mozartiano parece gozarse en un pequeño y perfecto oasis, como un paréntesis para los arduos problemas diarios.

Este disco corresponde a la serie con que Hispavox introduce en España la nueva modalidad, muy útil para obras breves, recitales de «lieder», etc., de un pequeño formato (17,5 centímetros), conservando, no obstante, las treinta y tres revoluciones por minuto.

MOZART.—"Serenata en Sol Mayor" ("Eine Kleine Nachtmusik"). K-525. Orquesta de Cámara del Sarre. Director, Karl Ristempart. Erato. Editado en España por Hispavox. 33 r.p.m., 17 cm. H.E.-6.403.

WATER MUSIC, de Haendel

También en un pequeño disco de 17 centímetros la Orquesta Hewit ofrece, en muy buena grabación, una «suite» de las «Water Music», de Haendel, compuesta en los primeros años del siglo XVIII para una fiesta acuática real en el Támesis. De los veinte fragmentos que se conocen de estas serenatas (seguramente, más de una) ha sido escogida una de las series, en que se encuentran aires muy variados y convenientemente distribuídos para buscar el contraste. Para el gustador de estas músicas —y tengo para mí que podría medirse la calidad del aficionado por esta afición— este disco es un regalo para el oído, por los juegos de timbres instrumentales, cuya reproducción en el disco es sumamente afortunada.

HAENDEL.—"Water Music". Orquesta Hewit, sin indicación de director. Les Discophiles Françaises. Ed. en España por Hispavox. 33 r.p.m., 17 cm. H.D.-5.401.

R. C.

Editoriales españolas GREDOS

En el año 1944, cuatro amigos: Carmona, García Yebra, Calonge e Hipólito Escolar, recién terminada la carrera de Filosofía y Letras, se asocian para intentar cubrir un hueco en la producción editorial española. Alquilan un local en la calle Benito Gutiérrez, del barrio de Argüelles madrileño, y comienzan la edición de *clásicos* latinos y griegos y de *manuales* universitarios de filología. Poco después se incorpora un elemento valiosísimo en el comercio del libro: José Oliveira.

Esta es la pequeña historia de una gran empresa editorial; mejor dicho: la pequeña historia de sus comienzos, porque, en 1950, Dámaso Alonso comienza a dirigir una nueva Colección de Editorial Gredos, la «Biblioteca Románica Hispánica», y más adelante el Profesor González Alvarez se hace cargo de la «Biblioteca Hispánica de Filosofía», hasta llegar a hoy, en que basta lanzar una ojeada por cualquier vitrina de una librería para tropezarse con el ex-libris de Gredos, prueba de su extensión e importancia.

La Biblioteca Románica Hispánica está dedicada, como dice el Catálogo, «a cuantos se interesan por la filología románica. Publica, pues, obras encaminadas al estudio de las lenguas y literaturas romances, aunque concede especial importancia a los temas hispánicos». Todas esas obras se destinan al estudioso, al universitario o al investigador. La colección incluye monografías importantes, como «Teoría Literaria», de Wellek y Warren, «Interpretación y Análisis de la obra literaria», de Wolfgang Kayser o «Poesía Española», de Dámaso Alonso. Y siguen títulos de ensayos, manuales, textos y diccionarios, bajo las firmas de Amado Alonso, Carlos Bousoño, Joaquín Casalduero, Ramón Menéndez Pidal...

Con la «Antología Hispánica» se intenta ofrecer una selección de la Literatura en lengua castellana, desde los orígenes a nuestros días. Se ha comenzado con los contemporáneos españoles: «Mis páginas mejores», de Carmen Laforet, Julio Camba, Fernández Flórez, C. J. de Cela...

Otras colecciones de Gredos: «Seminario Menéndez Pidal», «Biblioteca Filológica de la Universidad de La Laguna», «Colección Gredos Bilingüe» (César, Cicerón, Jenofonte...), y «Obras de Literatura», en cuyo catálogo figura un libro importantísimo en nuestro tiempo: la obra crítica del presbítero belga Charles Moeller: «Literatura del siglo XX y Cristianismo», estudio monumental que constará de seis volúmenes, en los que se cita desde Camus a Gide, pasando por Kafka, Sartre, Greene y Henry James. Es la Biblioteca Hispánica de Filosofía, que dirige Angel González Alvarez, ya aparecieron «Las grandes líneas de la filosofía moral», de Jacques Leclerq, «Introducción a la Filosofía», de L. de Raeymaeker, etc., y en los «Manuales universitarios» la lista de títulos es por sí sola un estímulo: «Las doctrinas existencialistas, desde Kierkegaard a J. P. Sartre», de Regis Jolivet, «Filosofía de la Religión», de José Todolí, O. P., y «Dios y el inconsciente» de V. Wite.

Sin inútiles alardes, machaconamente, la Editorial Gredos va engrosando de forma efectiva la producción de libros, habiendo cubierto más que con decoro los objetivos propuestos.

Al preguntarle por los proyectos a Hipólito Escolar, que amablemente me ha informado de lo precedente, me responde:

—Vamos a lanzar una nueva colección de divulgación de *crítica literaria*, para el lector curioso, aunque no profesional, paralela a la Antología Hispánica. Por otro lado, la Biblioteca Románica Hispánica se ampliará con otra sección, «Historia de la Literatura Española», en la que colaborarán más de ochenta tratadistas españoles y extranjeros: Lázaro Carreter, Alberto Sánchez, Mata Carriazo, Russell, Angel del Río y Wilson, Alarcos Llorach, Estrada, etc. ¡Ah!, y también una colección de libros de Medicina.

La Editorial Gredos, que comenzó con unos simples textos latinos, por decirlo así, va ampliando, según se advierte, su radio de acción, a ritmo que no decae.

Luis QUESADA.

INDICE, S. A.

Relación de suscripciones a INDICE producidas desde el 31 de marzo al 15 de mayo.

ESPAÑA

Fernando Espejo García.—TOLEDO.
Club O. A. R.—VILLACARRILLO (Jaén).
Residencia de Estudiantes.—MADRID.
Luis Sixto Llupart Marques.—SAN ROQUE (Cádiz).
Joaquín Galindo Barberá.—CHICLANA (Cádiz).
Jesús Salas Berbegal.—CALAMOCHA (Teruel).
Antonio Giménez Gandía.—TANGER.
Francisco Molero Coromina. — PALMA DE MALLORCA.
Miguel Angel Rodríguez Arbeloa.—PALMA DE MALLORCA.
Eugenia Orueta.—MADRID.
Roberto Grao García.—ZARAGOZA.
Luis González López.—MURCIA.
Francisco Javier Múgica Echarte.—PAMPLONA.
Fernando Gil Nieto.—SALAMANCA.
Alfonso Bogoña Tintoré.—VALLADOLID.
Eladio Monja.—MIRANDA DE EBRO.
José M.ª Mercadal.—MAHON (Baleares).
Salvador Ochoa Castillo.—BILBAO.
Angel Benito Muñoz. — TUBILLA DEL AGUA (Burgos).
Julio Pajares Martín.—BARCELONA.
Manuel Regalado Rodríguez. — NOREÑA (Asturias).
Eduardo Jesús de Anduiza Calero.—BILBAO.
Francisco Javier Montero Peral.—BILBAO.
Dionisio Pérez de Frutos.—LEON.
Manuel Pérez de Lema.—MURCIA.
M. S. de Andrés Castellanos.—MADRID.
Francisco Mora Lerma.—TORRENTE (Valencia).
Francisco Casariego H.-Vaquero.—OVIEDO.
R. P. Maestro de Estudiantes.—PP. Dominicos.—SANTA CRUZ LA REAL (Granada).
Madre Margarita Emmanuel.—Colegio de la Asunción.—MALAGA.
Biblioteca Pública.—TOLEDO.
Manuel Bermejo.—BURGOS.
Librería Galerías Layetana.—BARCELONA.
Jaime Mir Sereña.—BARCELONA.
Cipriano Coma Díaz.—MADRID.
Angel Cuesta Calvo.—PALENCIA.
Alfonso Gómez Casado.—VALLADOLID.
Dr. M. Albendea.—CORDOBA.
Leandro Cristofol.—LERIDA.
Félix Martín.—LERIDA.
Manuel González Menéndez.—GRADO (Asturias).
Librería Morcillo.—VILLANUEVA DE LA SERENA (Badajoz).
Librería Olaz (F. F.).—LOYOLA-AZPEITIA (Guipúzcoa).
Antonio Manuel de Guadan.—SANTANDER.
Manuel Sánchez Fabres.—SALAMANCA.
Miguel Fernández Suárez.—VALLADOLID.
Juan Bort Asins.—ALFAFAR (Valencia).
Francisco Vicente Berrocal. — COLMENAR VIEJO (Madrid).
Jesús Mosquera Sánchez.—LA CORUÑA.
Antonio García Fernández. — EL FERROL (Coruña).
Fernando Castro Cardús.—AVILES (Oviedo).
Ramón Lago Artime.—SANTIAGO DE COMPOSTELA.

MARRUECOS

Ramón Navarro García.—BAB-TAZZA.

MEXICO

Eduardo Robles Piquer.
Lic. Francisco Carmona.
Profesor Felipe de la Lama.
Dr. Juan Antonio Méndez.
Manuela Osorio, Vda. de Lillo.
Dr. Joaquín D'Harcourt Got.
Alfonso de Orduña.
Daniel Dopico Martínez.
Manuel de Dios Crespo.—MONTERREY, N. L.
Eulalio Ferrer.
Lucía Palacios.
José Baeza.—TEUIXTLA, MOR.
Emilio Fortanet.—TLACOTALPAN, VER.
Lic. Honorio Pérez Caballero.—TACUBAYA, D. F.
Tomás G. Ballesta.
Manuel Bonilla Baggeto.
Lic. Carlos Prieto y Fernández de la Llana.
Arquitecto Pedro López Fuentes.
Ing. Carlos Perelló Valls.
Estela Enríquez Muñoz.
Ing. Jacinto Viqueira Landa.
Jaime Oriard Meaney.

PARAGUAY

Julio César Chávez.—ASUNCION.

CHILE

Antonio Ramos Oliveira.—SANTIAGO.

ECUADOR

Rvdo. P. Francisco Hernández Hernández.—GUAYAQUIL.

URUGUAY

Martha M. de González Mullin.—MONTEVIDEO.

U. S. A.

Ibérica Publishing Company.—NEW YORK.
Carleton College.—NORTHFIELD (Minesota).
Paul J. Cooke.—GOOFREY (Illinois).
Dorothy Donald.—MONMOUTH (Illinois).
Rhoda Engel.—ILLINOIS.
Louis A. Mays.—CALIFORNIA.

INGLATERRA

Suzanne Meyer.—WEST MALVERN.
Christine Berruyer.—WEST MALVERN.

ALEMANIA

Verlag Die Welt.—HAMBURGO.
Pvt. Roberto Almanza.—UNITED STATES ARMY.

CHINA

Li Shao-Fang.—PEKIN.

FRANCIA

León Pompidou.—PARIS.

TEORIA DEL PROCESO HISTORICO

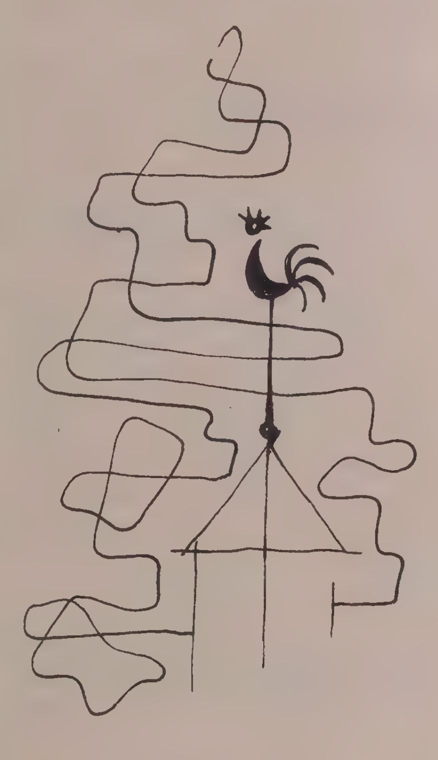
A partir de la posibilidad práctica de las *ciencias humanas* en sentido estricto, la istoria Universal aparece ordenada con rreglo a un nuevo criterio. La primera poca es la anterior a toda ciencia en *sen-do estricto*. La segunda es la que se inicia on el nacimiento de la matemática, como encia en sentido estricto, por obra de uclides. La tercera es la que se inicia con fundación de la ciencia natural exacta, or obra de Galileo Galilei. La cuarta po-ría ser la que se iniciara con la fundación e las *ciencias humanas* en sentido estricto. a aparición de la ciencia en sentido es-icto, primero, y la de cada nuevo género e estas ciencias, después, se ofrece a los jos como un acontecimiento irrevocable y e fuerza transmutadora sorprendente. An-s de que naciera con los «Elementos» de uclides la matemática, es *distinto* que des-ués de haber tenido lugar este hecho cla-e. Antes de Galileo, es distinto que des-ués de él. Antes de las ciencias humanas n sentido estricto aparecerá como otra oca, substancialmente distinta, del tiempo ue ha de venir. Cada uno de estos hechos on a manera de pasos de una escala as-ensional, que una vez alcanzados, ya no pierden definitivamente. Se ve que lo ifícil es verificar esa ascensión, pero que espués de haber accedido al nuevo nivel dan en él recursos propios de sosteni-iento y hasta de una nueva elevación ul-rior. Son las ciencias en sentido estricto su fuerza motriz y de transformación lo ue echa por tierra las interpretaciones cí-icas de la Historia Universal a lo Vico, pengler, Toynbee..., y lo que impone una special visión progresista de la Historia niversal, que no es incompatible con el esimismo respecto de lo humano y con el ptimismo pesimista del cristianismo, según ndremos ocasión de mostrar.

El hecho exclusivamente humano más ascendental de la Historia del Mundo es fundación de la matemática por Eucli-es, porque con ello hace aparición la cien-ia en sentido estricto. Las ciencias que an nacido después cuentan ya con ese an-ecedente, mientras que faltaba por comple-o a Euclides. La obra consumada por uclides es tan grande, que no hay noticia e que él mismo tuviera idea de su plena ignificación, ni de que después de él se aya apreciado debidamente, hasta ahora, ue permite comprenderlo la perspectiva bierta mediante las ciencias humanas en entido estricto. Por mediación de Euclides diría que se acreció materialmente la bra de la Creación, por más que él mismo o tuviera conciencia de ello. De haber a o haber ciencia hay una variación *cuali-tiva* en la materialidad del proceso histó-ico, porque toda ciencia en sentido estric-o es un factor positivo del dinamismo de Historia.

De las investigaciones de ciencia humana ue cultivamos en la Escuela de la Historia esulta que en el proceso histórico de des-rrollo de las ciencias ocupan un lugar entral y cardinal las *teorías* científicas. iénsese en lo que es el principio de iner-ia y la idea de las fuerzas de acción a istancia, con el «atomismo», para la cien-ia natural exacta. La teoría científica es na construcción lógica de elementos con-eptuales, tan ajustada, que puede *suplan-ar* a la realidad y representarla en los as-ectos por los que nos interesamos, hasta l punto de que haya que prevenirse contra l error de pensar que lo real se nos apa-ezca como una emanación de su concepto. a teoría así entendida cifra y resume lo sencial de los datos de observación y de xperiencia; y en cuanto tal cifra y resu-ien, sirve para descubrir lo que hay de *uevo* en cualquier observación y experien-ia posterior, de modo que sea accesible a práctica *sistemática* de la observación y experimentación. Mediante las teorías ientíficas se salta desde las formas triviales inconexas de observación y experimenta-ión a la observación y la experimentación istemáticas, de las que precisa la investi-ación científica.

Por otra parte, esas construcciones lógi-as facilitan extraordinariamente los pro-lemas de enseñanza y transmisión del sa-er científico en un momento determinado a través de las generaciones. A estos efec-os, son un modo de resumir y «encerrar» n síntesis conceptuales innumerables tan-eos y experiencias anteriores. Las cons-rucciones lógicas facilitan la enseñanza. porque nuestra inteligencia se complace, de una cierta manera concupiscente, en la ilusión de desentrañar el mundo por manipulación de piezas mentales o conceptos. Esta inclinación es tan fuerte, que durante épocas enteras y en amplísimos sectores se ha pensado como si por «decreto» de la razón se crearan y existieran las cosas. Tal es el valor que se atribuye tácitamente con frecuencia a las «demostraciones».

Pues bien, los «Elementos» de Euclides fueron el primer ejemplo de una de esas construcciones lógicas, sin las que no es viable el proceso histórico de una ciencia y, por lo tanto, la ciencia misma. El proceso histórico de las ciencias resulta de la interación continua entre las actividades de *investigación*, las de *enseñanza* y las de *aplicaciones*. La investigación sistemática lleva a descubrimientos, los cuales, por definición, son una cantera de aplicaciones. Es la utilidad de estas aplicaciones lo que despierta y alimenta la apetencia colectiva de enseñanza, en sus diversos grados. Y es esta misma enseñanza la que se convierte en vivero de las vocaciones científicas de más alto rango, las cuales, tanto en la investigación como en la enseñanza, pueden ejercitarse con eficacia redoblada, merced



a la base de partida de las construcciones lógicas y a los medios de que ella les provee para la práctica sistemática de la observación y la experimentación. En definitiva, como se ve, las construcciones lógicas que llamamos teorías, constantemente revisables, son la *condición necesaria* de la tradición continua de investigación, pedagógica y de aplicaciones, que hace del proceso de desarrollo de las ciencia un gran hecho histórico articulado.

El descollante lugar que atribuímos a Euclides en la Historia del Mundo se funda, según esto que decimos, en la obra de construcción teórica, cuyo verdadero carácter sólo ahora podemos comprender. Antes de ahora, se atribuyó valor metafísico al contenido de esa construcción, con lo cual desaparecía su importancia desde el punto de vista de las *exigencias* teóricas de la ciencia. La prueba de ello está en el desarrollo histórico del problema que planteó Gauss y que condujo al descubrimiento de las *metageometrías*. Se trataba de seguir las consecuencias lógicas de levantar el postulado de las *paralelas*, con objeto de probar la «necesidad» de este postulado, por la contradicción que sobrevendría al levantarlo. Pero esa contradicción no llegó en los trabajos de Lobachevski y Rieman, y se descubrieron, por el contrario, nuevas posibilidades geométricas. Lo revelador, a nuestro objeto, es la confianza con la que se abordó el intento de convertir en teorema el postulado.

En resumen: a partir de la posibilidad práctica de las *ciencias humanas* en sentido estricto, la significación de Euclides en la Historia Universal es mucho mayor de la que venía reconociéndose. Su gloria es superior, incluso, a sus merecimientos, y es una gloria a la que él no pudo aspirar deliberadamente. Como si hubiera sido guiado por un instinto oscuro, completó por vez primera el grupo de condiciones *suficientes* para poner en marcha el mecanismo del proceso de desarrollo histórico de una ciencia. Y este mecanismo, una vez puesto en marcha, no se detiene ya nunca, y se alimenta de su propio movimiento y fermentación interior. De ahí que propongamos como criterio «ordenador» de la Historia Universal la fundación y nacimiento de los grandes géneros de ciencias en *sentido estricto*, puesto que cada grupo de estas ciencias, y hasta cada ciencia en particular, es como un resorte disparado, sin vuelta y de consecuencias incontenibles, incalculables e insospechadas.

Antes de la construcción lógica que llamamos teoría científica, los hombres se debaten en el círculo vicioso de que, por no existir esa construcción, no es posible investigar de manera propiamente científica, al no poderse practicar la observación y la experimentación sistemáticas; y por no ser posible la investigación, no se puede conseguir la construcción teórica. Pero una vez roto el círculo con fortuna, la antigua parálisis se convierte en dinamismo, de modo que la investigación lleva a los *descubrimientos*, éstos a las *aplicaciones* y las aplicaciones engendran necesidades colectivas de *enseñanza*, de donde se nutre el caudal de vocaciones de investigación cada vez en mayor número y de modalidades más variadas. Y así sucesivamente.

El punto de vista de las *ciencias humanas* en sentido estricto hace de la ciencia el eje de la Historia Universal, no sólo a la manera que se ha reconocido siempre, sino de un nuevo modo que surge del entendimiento nuevo de la ciencia misma. Respecto de la ciencia, los hombres se han interesado durante milenios en las cuestiones *gnoseológicas*. El punto de vista nuevo resulta de poner en primer plano las cuestiones *políticas* que la ciencia entraña, en cuanto manera de poder y recurso especial de fuerza. A través de los fenómenos históricos de validez general, el quehacer científico se configura como la máxima forma de *coerción*, donde lo indirecto y remoto de su eficacia se compensa sobradamente por la seguridad y la duración indefinida de esa eficacia. Cada nuevo género de ciencias en sentido estricto constituye así una *alteración* de la «materia» del devenir, por introducción de un nuevo factor motor en su seno.

Mientras las *ciencias* en sentido estricto se han limitado a las ciencias naturales, ha podido postergarse la virtualidad política del saber científico, en obsequio a las cuestiones gnoseológicas. Mas, al hacer posible la *investigación sistemática* acerca de lo humano, las cuestiones gnoseológicas se truecan en cuestiones bizantinas, al confirmar abrumadoramente aquello de que «la renuncia a la metafísica es el precio que hay que pagar para ganar la seguridad del conocimiento empírico».

Lo que define a las ciencias en *sentido estricto* es la resolución satisfactoria de los problemas de validez general respecto a todo lo relativo a su objeto, y la Historia Universal se nos aparece como una extensión y profundización crecientes del área de aplicación de las actividades de ciencia en sentido estricto. El proceso general histórico consiste, visto así, en un aumento y consolidación progresivas de los dominios de *coincidencia* y de las formas de *entendimiento común* entre los hombres. Cuando ahora queremos resolver en la Escuela de la Historia las dificultades metodológicas de investigación científica de lo humano, intentamos extender a este campo las formas de *entendimiento* común entre los hombres, iniciando una transformación básica de las condiciones primarias de la política. Si se advierte ahora que es la fertilidad del

trabajo científico, en sus diversas manifestaciones, lo que da razón de que pueden resolverse los problemas de validez general, tenemos que esa misma *progresión* de la actividad científica no es sino una consecuencia del *aumento* de las posibilidades materiales humanas, sin dejar de ser causa de ellas. La perspectiva es, por lo tanto, de superación inimaginable de las limitaciones materiales de «realización» de la vida humana y de agravación no menos inimaginable de nuestros problemas espirituales, como consecuencia de ello. De tal manera, que quizá sin un robustecimiento de la más viva piedad o religiosidad, como medio de resolver aquellos problemas del espíritu, la previsión que permiten hacer las ciencias humanas en sentido estricto es de una vida humana más desgraciada y siniestra, en medio del sometimiento del mundo. Teniendo en cuenta, de otro lado, que esa piedad y religiosidad no dependen tanto de la voluntad como de la gracia de Dios, desde posiciones cristianas hay que entender la marcha ascensional de la ciencia como una manera de promesa positiva de gracia de Dios superabundante.

La Escuela de la Historia

T. NIETO FUNCIA

AL OTRO LADO DE LA FRONTERA

El arte abstracto entre dos fuegos

No nos escandalicemos del suceso, sino todo lo contrario. El escándalo, el escandalizarse y el irritarse pueden ser buenos o malos síntomas de salud mental, según sus motivos. Desde París y desde Moscú, que es como decir desde los Estados Mayores de Occidente occidental y Occidente oriental —Oriente y Occidente a secas son palabras que cada día dicen menos— se ha declarado la guerra al arte abstracto, como arte de decadencia y hasta como antiarte. Y es curioso que las razones, pudiéramos decir artísticas, esgrimidas por unos y otros —parisinos y moscovitas— coinciden en condenar el arte abstracto como la expresión de una sociedad «robotizada», en cuanto a sus reacciones mecánicas y psíquicas, y purulenta y fétida moralmente.

Así hemos leído en Maurice Vlaminck: Decoraciones abstractas, vitaminas: alimentos del cuerpo y del espíritu. Pobreza, indigencia, esnobismo, especulación... Los planos, los círculos, los cubos, los signos decorativos del arte abstracto representan el «mínimum vital» que deja al hombre Su Majestad la Máquina, una especie de S.O.S. lanzado en esperanto a través del mundo. *No es posible negar —no es posible dejar de ver— que en estas afirmaciones de Vlaminck, aunque no explícitas, hay sociología, economía y política. Claro es que Vlaminck no nos habla de la historia del arte abstracto, en cuanto a su desarrollo y a sus motivaciones, buscando su justificación. Lo rechaza como arte oficial de una sociedad en la que el hombre ya no es centro de nada. Su alegato, acusatorio y violento, es justo en cuanto denuncia un hecho, pero es ciego en cuanto da de lado a posibles explicaciones históricas. De cualquier manera, nos satisface vernos coincidir, desde nuestra profanidad independiente y rebelde a los contagios, con los sabios atentos, siempre que los sabios no carezcan de la suficiente sensibilidad insustituíble contra la que nada pueden las habilidades y las argucias.*

Un filtro muy fino, muy inteligente *—dice Vlaminck—*, participante a la vez de la razón del buen sentido y de la intuición, es necesario, en arte especialmente, para distinguir lo verdadero de lo falso, lo accesorio de lo eterno.

Desde la trinchera de Moscú, los golpes son todavía más contundentes. Allí está el Estado todopoderoso. Naturalmente, esta presencia del Estado le da a la guerra un sentido de interés político. Pero por mucho que este interés político domine, siempre se le impondrán los fueros artísticos.

En el primer Congreso de pintores, escultores, escritores y críticos de arte, celebrado en Moscú durante los primeros días de marzo de este año, lo hemos podido apreciar. Y es curioso: Konyenkov, el escultor favorito del Kremlin, alejado de Rusia durante veinte años, hasta 1945, ha pronunciado el discurso político, invitando a la acción revolucionaria, en tanto Chepilov, el ex ministro de Asuntos Exteriores, se ha ceñido más al problema estrictamente artístico. La voz de Konyenkov ha impresionado al mundo por lo que tiene de anuncio de renovación de la lucha antirreligiosa. Arremetió violentamente contra el mundo capitalista, y furiosamente contra el Vaticano y contra Su Santidad Pío XII, con palabras que parecían desterradas del vocabulario soviético, acusándolo de llevar en una mano la cruz y en la otra una bomba atómica contra la U.R.S.S. *Detrás del terrible alegato de Konyenkov, se percibe la situación grave de las relaciones —sucesos de Hungría y Polonia— entre Moscú y sus satélites.*

En cambio, el discurso-mensaje de Chepilov, comedido, se refirió a la necesidad de restaurar el arte auténtico, invitando a la lucha contra el formalismo y contra el pseudo-realismo naturalista. Nada de fotografía, nada de artesanado, vino a decir Chepilov, sino arte auténtico de grandes sentimientos y de grandes ideas. *Es natural que, tratándose de la U. R. S. S., no dejara de afirmarse que los artistas tienen que militar ideológicamente en las filas del Estado. Pero esto no nos interesa aquí. Lo que nos interesa es lo no político.*

Rotundamente, Chepilov condenó el arte abstracto como una monstruosidad. Sus palabras en tal sentido fueron las de un «clásico». El alma del arte *—dijo—* es casta y radiante. *Alma casta y radiante —como la de nuestro* Ingenioso Hidalgo Don Quijote de la Mancha—, para descubrir el contenido de la vida y la substancia de los fenómenos más allá de las apariencias externas.

Ahora bien, ¿no descubre la doble arremetida, aparte otras consideraciones, además del cambio generacional, el reconocimiento del fracaso del arte abstracto? ¿Hemos sabido alguna vez qué es el arte abstracto, cuáles sus fines y sus posibilidades? Honradamente creemos que en ninguna actividad artística se ha conseguido de manera ejemplar la abstracción perseguida.

Nuestra cerrazón de mollera para comprender que la «eliminación» enriquece, nos ha salvado. Sin embargo, sería carecer del más elemental sentido de comprensión histórica suponer que los esfuerzos realizados por los artistas abstractos han sido baldíos. No se trata de esto. La etapa abstracta ha sido fructuosa, y sus hallazgos profundizarán las artes. Lo que se avecina no será una pasada de esponja por un encerado. El arte volverá a ser humano. Quizá lo más acertado sea esperar una humanización de lo abstracto.

Por la humanización, el arte reconquistará su ser casto y radiante. No nos asustemos porque la fórmula verbal venga de Moscú. Del lobo, un pelo.

Los escándalos de Roger Peyrefitte

La explotación del escándalo es una característica de Roger Peyrefitte. Pasada la tempestad que levantaron sus libros sobre las embajadas y su célebre Les Clés de Saint Pierre, *tan turbio como irrespetuoso y agresivo, ahora anuncia la publicación de* Fièvre de Malte, *con el que pretende marcar un* record *en el camino emprendido. El título del libro —*Fièvre de Malte*— ya insinúa la intención de su contenido. Con los ingredientes de humor, sátira y cinismo, Roger Peyrefitte parece haber compuesto contra la Orden de Malta un panfleto, de cuyo carácter delictivo no las tiene todas consigo, pues antes de su publicación ha tomado medidas preventivas, entregando el original, para su aprobación al hilo de los artículos del Código Penal, al primer abogado francés, M. Isorni, quien minuciosamente ha leído y releído cada párrafo, expurgándolo de materia propia de la jurisdicción de los Tribunales de justicia. Un* nihil obstat *con vistas al* no ha lugar *judicial.*

Semejante actitud de recelo es para escamar. Curándose en salud, Peyrefitte declara que su propósito no ha sido atacar a la Iglesia Católica, sino escribir la crónica del conflicto que pro[dujo] la colisión entre la Santa Sed[e] y la Orden de Malta, y que duró desd[e] 1949 hasta 1955. En este conflicto, e[l] autor salva la figura de S. S. Pío XI[I] atribuyéndole una actitud noble po[r] encima de la pelea. De igual maner[a] no aparecen en el libro los altos dig[] natarios que constituían el mundo d[e] Les Clés de Saint Pierre. *¿Qué pre[]tende Peyrefitte con este nuevo escán[]dalo? ¿De dónde y por qué tant[a] prevenciones abogadiles para huir d[e] un proceso y un posible encarcela[]miento?*

La declaración con que el libro s[e] abre asegura que los nombres, las fe[]chas, los hechos, las escenas y lo[s] textos citados son auténticos. *Pero, ¿[y] la intención?* Es mucho más explosiv[o] *ha dicho el autor, que* «Les Clés d[e] Saint Pierre». *Peyrefitte opera siempr[e] con el cinismo propio de la gent[e] impúdica. Diplomático de oficio, ho[y] expulsado de su carrera, el escrito[r] francés ha podido conocer secretos [y] confidencias de archivos y conversa[]ciones, e incluso intenciones. Por l[a] vía de los secretos y las confidencia[s] una diabólica habilidad puede pre[]sentar aspectos* más allá *de los he[]chos. Peyrefitte es diabólico, y po[r] diabólico, inteligente y cínico, por ci[]nico, desprovisto de prejuicios sociale[s] y de buena educación. Es tambié[n] gran escritor. No le falta ni siquier[a] la cautela de acercarse previament[e] como ahora, a la consulta del má[s] acreditado bufete de su país. Ni si[] quiera las buenas maneras de la cor[]tesía diplomática para, con afabl[e] sonrisa, escuchar sin oír u oír sin es[]cuchar al conde de Robien, enviad[o] por la Orden de Malta a fin de hacer[] le desistir de la publicación del libr[o] y rechazar su proposición con protes[]tas de amor a la verdad. Verdad qu[e] en el retorcido juicio de Peyrefitte, e[s] la de asegurar que la Orden de Malt[a] es una sociedad secreta, cuyo pode[r] extraordinario nombra embajadore[s] extiende pasaportes diplomáticos co[]mo un Estado soberano sin territori[o] compuesto de seis mil caballeros, en[] tre ellos doscientos franceses, acauda[]lados y de la más alta aristocraci[a] Excepcionalmente, se admiten en ell[a] caballeros de origen plebeyo, como e[l] mariscal Juin; pero éstos tienen ce[] rrado el paso a las jerarquías supe[] riores, menos cuando se trata de prín[] cipes de la Iglesia, como el cardena[l] Feltin, arzobispo de París.*

Como se ve, Peyrefitte persigue e[l] escándalo, fácil de conseguir si s[e] saben aprovechar los sucesos, que e[n] el caso escogido para Fièvre de Malt[e] *se han presentado bajo la forma d[e] una propuesta del cardenal Canali, e[n] nombre de la Santa Sede, contra lo[s] privilegios de la Orden, y cuyo proces[o] duró desde 1949 hasta 1955. A esto l[e] da el autor el nombre del* mayor pro[] ceso de los tiempos modernos, *en e[l] que intervinieron cien personalidade[s] con nombres tan altos como los de[l] cardenal Tisserand, el cardenal Ger[] lier, el embajador Wladimir d'Ormes[] son.*

Roger Peyrefitte, como todos lo[s] «aprovechados», se frota las manos d[e] gusto ante la explosión de su arte[] facto literario, que habrá aparecid[o] en las librerías de Francia el 2 d[e] mayo. Se escuda en el Código, rind[e] homenaje a S. S. Pío XII y, con esto[s] salvoconductos, se refocila de antema[] no con su triunfo, jactándose entr[e] tanto de haber rechazado todas la[s] invitaciones que se le han hecho par[a] hacerle abandonar su propósito, co[] mo, por ejemplo, la de M. Morrière[] Bernadotte, secretario de la Orden e[n] Francia. Pero el cardenal Feltin no s[e] ha preocupado esta vez, como con mo[] tivo de Les Clés de Saint Pierre, *po[r] conocer el libro antes de su publica[] ción. Esta actitud del arzobispo d[e] París disgusta, al parecer, a Peyrefit[] te, cuyo deseo hubiera sido volver [a] contestarle que declinaba el honor d[e] saber su opinión.*

No entendemos nada de estos es[] cándalos perseguidos intencionada[] mente, sin embargo de la tempesta[d] que levantan y la tramoya que les sir[] ve de maquinaria y escenografía. Pe[]

...fitte, diabólica ardilla francesa, está ... la línea volteriana tradicional de ... país. Mucho ingenio, buena pluma, ...l verbo. Pero muy mala intención. ... no fuera tan fenomenalmente des...nguado, avieso, hasta sería saluda...e.

La U. R. S. S. ...acia la conquista del lujo?

La enorme potencia de creación eco...ómica del capitalismo es tan grande ...mo su debilidad en la acción social. ...sta es una verdad indiscutible. De la ...isma manera, la civilización, la vida ...ferenciada y dinámica, era hasta ...iora privativa de las sociedades no ...jetas a la «integración» doctrinaria.

Sin cursilería, podemos decir que, ...istóricamente, la vida civilizada ha ...do una flor nutrida por la enferme...ad social de la injusticia.

Por esto, los sucesos de la U. R. S. S. ...enen que preocuparnos, más que ...ando en el orden de la política in...rnacional la vemos operar con tác...ca y técnica nacionalistas, a la ma...era de cualquiera otra gran potencia, ...ando se mueve en la esfera de la ...da civil. Y no por las gigantescas ...roporciones de sus proyectos y obras ...alizadas, sino por la intensidad de ...s matices, pues se olvida que, antes ... después de la revolución, Rusia ha ...arcado casi siempre el límite de las ...mpresas desmesuradas. Así, Pedro I o ...atalina, y así los últimos zares. En ...ste sentido, tanto o más que los planes ...uinquenales bolcheviques de indus...ialización y tecnificación del país re...resenta, por jemplo, la construcción ...el ferrocarril transiberiano, de nue...e mil kilómetros, en el lapso que va ...e 1891 a 1900. No estamos, pues, ...sombrados de su capacidad de crea...ión económica, que el papanatismo ...niversal proclama como si no exis...esen Norteamérica, Inglaterra o Ale...ania; sí estamos alertas a cualquier ...anifestación que, de manera más o ...enos directa, abra un hueco al ocio ...ecundo y a la vida civilizada.

Y no es lo interesante que la U.R.S.S. ...corpore a su vida usos, costumbres ... instituciones civilizadas, sino descu...rir si la incorporación implica recti...icaciones esenciales en sus estructu...as y en su ideología. Sabemos, sin ...ingún género de duda, que una gran ...arte del territorio de la poderosa y ...emible nación permanece sumida en ...a pobreza y el atraso que era el es...igma del régimen zarista; sabemos ...ue, como en el pasado anterior a la ...evolución, el privilegio de las vidas ...untuosas es del disfrute de unos ...uantos. Y, por el supremo testimonio ...e Gorki, sabemos que la fuerte acción ...edagógica del Estado no ha dado los ...rutos apetecidos. Sin embargo, segui...os sabiendo bien poco. ¿Adónde va ...usia?

Dentro de las concepciones del régi...en soviético, el «Metro» de Moscú ...iene un claro sentido de lujo colec...ivizado. Ni más ni menos, lo mismo ...curre en el Occidente cuando los ...suarios pertenecen a las clases pri...ilegiadas. Pero ahora las agencias ...os traen la noticia de un colosal pro...ecto de lujo con la construcción en ...oscú, cerca de la Plaza Roja, a la ...ista, como si dijéramos, de Lenin ...omificado en su mausoleo suntuoso, ...e un gran hotel, el mayor de Europa, ... también el más rico y confortable.

Que en Moscú se levante el mayor ...otel de Europa es cosa que no nos ...ebe extrañar, por cuanto se trata de ...a mayor ciudad, aparte Londres, en ...a mayor nación del Continente. Lo ...ue nos debe extrañar es que sea jus...amente un hotel de lujo, con diez ...isos, dos mil setecientos apartamen...os, restaurantes de seiscientas plazas ...ada uno, un café, tiendas de objetos ...e lujo, un Banco, una oficina de Co...reos, un café, dos teatros y dos cines. ¿Quiénes disfrutarán de tales servi...ios, elegancia y «confort»? ¿Los ricos ...rovincianos de paso en la gran ciu...ad? ¿El turismo occidental, confiado ... sin sobresaltos? ¿El «pueblo» traba...ador?

En toda la gran literatura rusa —Puchkin, Gogol, Korolenko, Tolstoi, ...ostoiewski— se percibe una angustia ...ncontenida por el porvenir, que en ...no de sus autores —no recordamos ...hora en cuál— se expresa con una exclamación: ¡Rusia, Rusia mía! ¿Adónde vas, Rusia mía? Y Rusia iba hacia la revolución, hasta hoy ininteligible para el Occidente.

Después de la enorme cantidad de escritura en torno a la revolución rusa, apenas recordamos nada sereno sobre ella. Adhesiones como la de Romain Rollan, actitudes respetuosas, como la de Waldo Frank, censuras como las de Andre Gide, nos dicen a medias lo que desearíamos comprender. Esa mezcla de brutalidad y «exquisitez» espiritual que Rusia ofrece al espíritu occidental desconcierta e impide su comprensión.

Spengler, siempre a la busca de fórmulas metafísicas, rigurosas y abstractas, quiso comprender el sentido de la revolución soviética como un acto de la toma de conciencia propia del inmenso magma histórico del pueblo ruso. Pedro I y Catalina habían dado forma y contenido occidentales a la aristocracia bárbara del mosaico de los pueblos rusos, sin calar en la masa popular; Lenin era, para Spengler, el representante histórico de la «autoconciencia» de las grandes zonas bárbaras del pueblo.

En verdad, nada sabemos. Rusia sigue siendo un enigma, menos en lo que atañe a su potencia militar y a su desarrollo tecnológico. Es una amenaza amenazada. Desde todos los lugares de la tierra se le busca el punto vulnerable para el golpe militar certero. Entretanto, ella desafía, se expende y domina, y exhibe, con cierta petulancia y ufanía, un tanto a la manera de los nuevos ricos, su «Metro», su nueva Universidad, sus inmensas bibliotecas y, ahora, ese hotel, el más grande de Europa y el más suntuoso, que apunta hacia la conquista del lujo.

Pero ¿es posible la socialización de la vida privilegiada?

La Matemática y el déficit de científicos y técnicos

El déficit de científicos y técnicos, que tanto preocupa hoy incluso a los pueblos mejor abastecidos, tiene su arranque, sin duda alguna, en la antipatía que los estudiantes sienten hacia los estudios matemáticos. La matemática es en las escuelas la bestia negra de las disciplinas. Es más bestia negra que el latín. El libro y el profesor de matemáticas constituyen una pareja de «monstruos» que hablan un lenguaje abstruso, enigmático, cabalístico, en torno a unos entes infernales. El estudiante ve en la clase, durante una hora, sobre la negrura del encerado, una árida e inhumana doctrina hecha rito escolar, que celebra un «mistagogo» investido de profesor.

Y, sin embargo, la matemática, en cuanto materia enseñable y aprendible, no es así. No exige, como se pretende, unas disposiciones especiales tangentes con la genialidad. No hay nada de esprit de finesse ni de esprit de geometrie en estos dominios vulgares de las aulas. Las escuelas son casas de mediocridad. Pascal, fino y geométrico, es un extraño que no hace nada en ellas. Si las escuelas son estériles, es que la enseñanza es mala: malos textos, malos profesores. Así lo entienden ahora y lo declaran abiertamente en el país de la mejor y más depurada enseñanza —Francia—, y se sospecha en casi todos. Y en algunos —Estados Unidos, Italia, Bélgica, Yugoslavia— se toman medidas contra el mal, bajo esta consigna clara y contundente: hay que ir a la reforma de la enseñanza de la matemática.

La importancia de la cuestión es para nosotros superlativa. España ha sido, desde tiempo inmemorial, el paraíso de la mala pedagogía, de los textos absurdos, de los profesores estrafalarios en proporción inquietante. Todos recordamos de nuestra vida escolar miles de anécdotas como la del antiguo texto de Derecho romano, que, según cuenta Ortega y Gasset, da comienzo a la exposición del sistema tributario de los romanos con esta chistosa afirmación: los tributos en Roma empezaron por no existir. Y Eugenio d'Ors, con su gracia y humor

(Pasa a la pág. 29.)

CARTAS DE NICODEMO

Para Alvaro Fernández Suárez

Querido Alvaro:

Nicodemo es un fariseo; escribe a Justo, su maestro, el cual no aparece en la narración más que como destinatario de unas cartas. Podemos ser nosotros, tú y yo, con la salvedad de que aquí tú, aun siendo maestro, intervienes en el «caso». Lo hemos discutido muchas veces. El caso es la vida de Jesús, *ejemplar* en lo histórico. Este ejemplo lo aceptáis todos fácilmente, si no se le saca de la tierra. Pero entonces el ejemplo no vale, o no pasa de un caso humano particular. ¿Dónde está lo universal y divino de él? Si Cristo es algo, es por no ser sólo humano, aunque como simple hombre ya sería un modelo. No sería *vida* sin embargo, que es lo que es.

Nicodemo es un «intelectual» de su tiempo; se plantea los problemas que el intelectual de hoy: duda; remisión a la ciencia; rechazo del milagro o explicación «natural» de él; poco valor mental para salir del círculo de lo escrito, de lo «razonable»...

EN ESTAS CIRCUNSTANCIAS APARECE CRISTO. Hay una enferma en casa de Nicodemo, Rut, su mujer, que va a morirse indefectiblemente. Nicodemo siente «curiosidad» por Cristo y... miedo, inhibición intelectual de pedir su intercesión a favor de la enferma. Así sigue al Maestro y se le va pasando el tiempo. No se decide. Rut muere. Viene el prendimiento, el juicio, la agonía y la *pasión* de Cristo. Intelectualmente, tibiamente Nicodemo está detrás, aunque junto a «él». (Escrito «él» con minúscula, como el propio Nicodemo.) Se consuma el sacrificio.

Lo ejemplar de este libro, escrito en Polonia el año 53, por Dobraczynski, es el aire de relato moderno, la vivificación del tiempo que consigue. Y su punta de interés, para un hombre de nuestra catadura, es que enseña: la inteligencia en sí, sin fe, es inútil; no «tuerce» la muerte ni la explica; no la trasciende, no la asume.

Voy a regalarte un ejemplar. ¡Qué excelente libro para un intelectualista como tú! Leyéndolo he rehecho algunas de nuestras conversaciones.

Nicodemo es un hombre probo, austero, propenso al bien. ¿Qué le falta —hasta que lo consigue— para ser un «discípulo»? Le sobra *saber*: juicio del que se ejerce con la sola razón, y el prurito de la letra impresa. Es de los que conocen y cumple las Escrituras; compone *hagadás*. Cuando Cristo le dice: «Dame tus preocupaciones; toma mi cruz», no entiende. Intenta descubrir por vía dialéctica su significado. ¡Con lo fácil que es! Significa: niégate y abandónate a mí. Pero ¿qué sentido tienen desde la escueta, aséptica razón estas palabras?

Recomendaría este libro a los «intelectuales» que están sumidos en la sombra de su saber inútil, no vivificante... Ya conoces mi terca manía simplista. Un saber que no *sirve*, que no sosiega y edifica, que no alumbra formas éticas de conducta, es un saber libresco baldío. La fertilidad del saber da señal de su veracidad, con relación a verdades externas, «objetivas» —palabra que gusta— ajenas a nosotros. (Esto lo he escrito en alguna parte, si bien creo que no lo he publicado. También tengo anotado: «No sé lo que quiero y... no puedo olvidar lo que quiero».)

ME PARECE QUE A NICODEMO LE OCURRÍA ALGO semejante, como a casi todos, si bien no teniendo conciencia de ello. ¿Qué quería Nicodemo? Vivir. ¿Cómo? Con arreglo a razón y según costumbre. Viene Cristo y le dice: «Naced de nuevo». «Sed otros, siendo quienes sois». «Abjurad de vosotros, en lo bajo, ruin e insensato; en aquello que contradice la virtud potencial que sois; en lo que oscurece o borra la imagen de Dios que lleváis en el alma». Nicodemo no entiende. Pero tampoco puede raer de su corazón —entienda o no con la cabeza— el desasosiego, la esperanza que le come media vida y la inquietud que le adentra más en la sombra... ¿Qué es este hombre, Cristo? ¿Qué palabras oscuras pronuncia? ¿Por qué ama y exige tanto a cambio? Su arma es la caridad: arma implacable que no se conforma con menos que el alma de los «enemigos».

Nicodemo no entiende. ¿Y tú? Tampoco. ¿Cómo iluminar el entendimiento para estas verdades de fe, sencillas, que se ven con los ojos y no se creen con la razón? He aquí el drama, y mi zozobra. Yo también soy Nicodemo. En la conducta, todos somos Nicodemo —no vale engreírse con la fe, al revés; que además nunca es pétrea—: por eso podemos convivir.

Hay que creer lo que ven los ojos... del alma. Cuando no ven a Cristo, ven su reflejo o resplandor. Si recabamos la lupa, ¿qué veremos? La lupa equivale al intento fanático de meter el mar en un hoyo de la playa; fanatismo propio de la razón «racionalista». Ya sé que el hombre ha de hacer uso de su razón, que es el título de su hombría; pero no el único. Si la razón no tiene conciencia de su manquedad, es que se ha pervertido; abandona el campo de la razón para pasarse al de la idolatría. Constantemente asistimos a este espectáculo, no has de extrañarte de lo que digo. Es la idolatría del panteísmo, según apunta Danielou, que de considerar la naturaleza como «revelación» cósmica, desciende a adorar un árbol, el sol, una roca..., en los que a lo sumo —según la propia «fe» del panteísmo habrá un vestigio particular, un pormenor de la grandeza «divina» del universo.

NICODEMO ESTABA ATASCADO EN ESTOS DOS SUCESOS radicales: se le había muerto Rut; Cristo le pedía que tomase su cruz, cediéndole sus preocupaciones. ¡Buen crucigrama para la razón! Pero ¿y el *ejemplo?* Allí estaba Cristo; allí, Pedro —Simón todavía—; allí, Juan y Tomás y... Judas. Conmueve asistir a la ofuscación de este puñado de hombres, que es la nuestra, viendo cómo las leyes «naturales» son conmovidas en su cimiento y cómo, sobre todo, la Ley escrita es enriquecida, aunque no rota. «Amar al que te ama, a tu hermano que lleva tu sangre, ¿qué valor tiene? Eso también lo hacen los gentiles. Pero yo te digo: ama a tu enemigo, al que te ofende y mata, y pon la otra mejilla.»

Sin el ejemplo, esto sería un crucigrama para la razón, *dudosísimo*, pero ¿comprobado, metiendo los dedos en él? Sin embargo, aquí estamos repitiendo a Nicodemo: el ejemplo ha sido dado y nos preguntamos sobre su veracidad y razonabilidad. Farisaicamente reinventamos las preguntas, con olvido del testimonio, porque nosotros tenemos el prurito del «intelectual»: inquirir, poner en tela de juicio, negar con palabras las obras... Pero las obras son el trasunto de las palabras esenciales, que son las que sirven para vivir y salvarse —trascender la vida—, pues las demás son palabras vanas, como la paja, secas y fatuas, fruto de espíritus livianos e infecundos. Y en el orden de la inteligencia —dadas ciertas dotes naturales— la infecundidad supone falta de caridad, deserción del *deber*, robo de lo que se debe al prójimo.

Bien sé que esto que digo son palabras éticas, cargadas de sangre religiosa; precisamente las palabras «acientíficas» que el intelectual desdeña. ¿Por qué?, y ¿por qué «acientíficas»?

(Pasa a la página siguiente.)



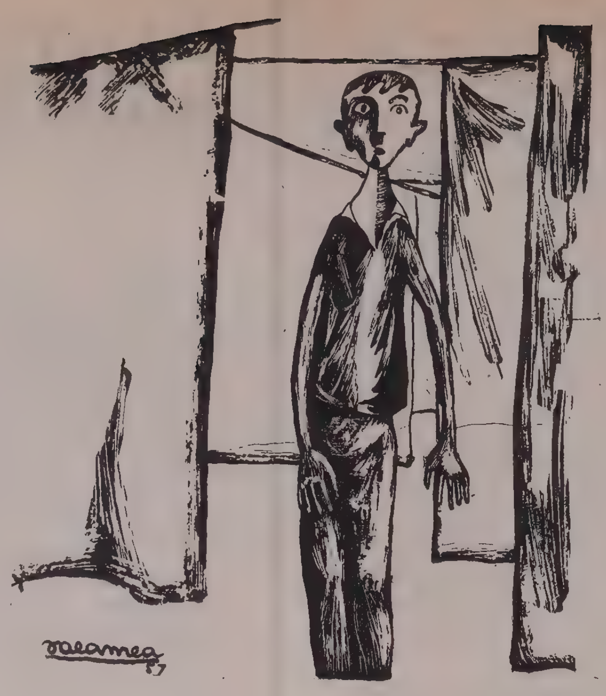
BOUFFÉMONT

Ayer por la mañana recordé un sueño que había tenido la noche anterior:

Soñé que estaba debajo de los portales de una plaza. Aunque no la recuerdo bien, creo que era la plaza de Isabelina, de Ciudad Rodrigo. Llegó una mujer, con la que, no sé bien por qué motivos, me puse a bailar. Aunque nadie nos miraba, y el sitio parecía solitario, yo tenía miedo de que nos descubrieran. Poco después pude darme cuenta de que la mujer llevaba una falda transparente. Entonces tuve aún más miedo; por eso la llevé a un callejón sin salida. En uno de los portales de este callejón me metí con la mujer. Cuando iba a abrazarla apareció un niño, que nos dijo que teníamos que irnos porque aquello era una pocilga. Efectivamente, miré a mi alrededor y vi que me rodeaban cerdos. Atraídos por el ruido que hacía el niño, aparecieron dos sacerdotes escolapios. No recuerdo ni sus caras ni sus hábitos. Tuve miedo de que me castigaran, pero sólo, de una forma cortés, me rogaron que nos marcháramos. Me puse detrás de la mujer para que, al caminar, los socerdotes no se dieran cuenta que llevaba una falda transparente.

Pensé en mis sueños, y me vinieron a la memoria tres de ellos, que tuve hacia la segunda quincena de noviembre. Sin duda, los recuerdo muy imperfectamente, y quizá añada o rectifique. Los copio:

(NOTAS: a) el día 9 de octubre murió tuberculoso mi amigo íntimo Raúl S.
b) el 8 de noviembre me hicieron una operación de pulmón. Me abrieron por la espalda.)



SUEÑOS

PRIMER SUEÑO:

Soñé que estaba en un «escusado» estrecho y sucio, que se parecía bastante al de un bar de Tolosa. En el retrete estaba conmigo, y tumbado en el suelo, Raúl S. El no hablaba, pero tenía los ojos abiertos. Yo tenía toda la herida, que me han hecho al operarme, al descubierto. Tenía miedo de que se manchara (y se infectara) con las inmundicias que me rodeaban. También tenía miedo de que Raúl me escupiera sangre. Pensé que estaba muy débil: no tendría fuerzas para escupir. Me dolía la espalda y quería huir del retrete. No sé bien por qué no pude salir inmediatamente. Raúl respiraba con dificultad. Entonces pensé que se iba a morir y que, por tanto, tendría fuerzas para escupirme sangre. Me entró mucho miedo. Me dolía la espalda. Por fin, logré salir del «escusado». Entré en un patio en el que estaban colgadas muchas sábanas para secar. La ropa me impedía pasar. Yo creo que pasé mucho tiempo andando entre las sábanas colgadas, que formaban una especie de laberinto. Me dolía la espalda. En mi intento de salir del patio topé con una ventanita enrejada, miré dentro y vi a Raúl, inmóvil, que me miraba. Tuve mucho miedo y volví a meterme en el laberinto de sábanas para buscar la salida. Me dolía la espalda. De nuevo vi la ventanita. Me dije que no debería mirar, pero miré. Raúl me miró (tenía mucha barba). Tuve miedo, mucho miedo, y corrí por el patio, entre las sábanas, buscando la salida. Eso debió de ocurrir muchas veces. La espalda me dolía mucho...

(El dolor era negro, era un dolor tan fuerte que me impedía llorar; el dolor era como una congoja caliente que me subía a la garganta. No, esto que digo no es exacto, pero es lo más adecuado que puedo decir para expresar el dolor que sentía.)

...y seguí intentando salir del patio. La espalda me dolía mucho.

Otro día tuve un sueño que hoy recuerdo muy mal:

SEGUNDO SUEÑO:

Soñé que me perseguían por un crimen que había hecho. Yo no podía correr bien, porque me dolía la espalda. Yo pensaba: si me cogen, me meterán en la cárcel para toda mi vida. Huía; me perseguían. Pensé: he vivido esta última temporada encerrado en un sanatorio; si aun tengo que pasarme el resto de mi vida en una cárcel, viviré muy mal. Yo huía, y la gente me perseguía. Sabía que no tardarían en cogerme. Yo huía (iba corriendo por la calle de Embajadores). Por fin, me escondí. Pero, tarde o temprano, me cogerían.

Otro día.

TERCER SUEÑO:

Soñé que estaba con la espalda abierta, esperando que me operaran. Me habían, previamente, abierto la espalda para dejar el pulmón al aire. Luego me operarían; mientras tanto, debía esperar en la antesala del quirófano. Esto me molestaba. Yo quería que me operaran cuanto antes para que vendaran la espalda y me dejaran ir a dormir. Pude darme cuenta que en la sala había otros dos enfermos. El cirujano vino a vernos. Nos dijo que sólo nos operarían cuando hubiéramos hecho la puesta en escena de una obra de teatro.

(Creo que la obra era «Madre Coraje». No recuerdo qué entendí yo, en el sueño, por puesta en escena, si bien pienso que sería algo como la dirección de una obra.)

Nos explicó el cirujano los motivos por los que teníamos que hacer esto, que a los tres nos parecieron justificados. Yo, sin embargo, fuí a verle. Hablé a solas con él. Le dije que no podía esperar, que la espalda me dolía mucho (era cierto; la espalda me dolía mucho), y que era necesario operarme cuanto antes y cerrarme la herida de la espalda. Al cirujano no le gustó lo que le dije. Me dijo que lo primero era lo del teatro. Pensé que me había tomado mucha antipatía, y que, en venganza por mi atrevimiento de pedirle un favor, me dejaría con la espalda abierta días y días, quizá toda la vida. Cuando fuí a encontrar a mis compañeros, pude ver que ellos habían adelantado mucho el trabajo. Yo casi no podía hacer nada; el dolor de la espalda me lo impedía. Entonces pude darme cuenta que uno de ellos era Malicourt...

(Malicourt, días antes, me había dicho que él era incapaz de leer una obra de teatro.)

...Me sorprendió ver lo bien que hacía la puesta en escena. Yo entonces pensé que lo primero que tenía que hacer era recordar la obra. Me di cuenta que sólo me acordaba de una escena. Mis compañeros trabajaban de prisa. Yo quería ir más de prisa que ellos, pero no lograba más que ponerme nervioso. Además, la espalda me molestaba; sin duda, era necesario que me operasen rápidamente. Yo repetía, a gran velocidad, la escena de la que me acordaba, para tratar con ello de recordar el resto de la obra. Pero cuando maquinalmente terminaba de recitar la escena me olvidaba no sólo del resto de la obra, sino incluso de que tenía que ponerla en escena. Esto me atormentaba. Mis compañeros no cesaban de trabajar.

Ayer, a lo largo del día en varias ocasiones, pensé en mis sueños. Pensé que todo esto no dejaba de tener interés. Antes de acostarme deje un papel y un lápiz junto a mi cama para que en cuanto me despertara pudiera escribir, en caliente, mi sueño.
Ayer, 9 de enero, soñé:

He soñado que estaba en una casa de París (probablemente la casa de Jacqueline). Abrí la puerta de la casa y vi las escaleras; las escaleras eran las de la cárcel de Ciudad Rodrigo.

(Creo que en este momento dejé de soñar, y pensé en estas escaleras, donde mi desgraciadísimo padre (preso) nos recibía cuando mis hermanos y yo íbamos a verle, aparecen muy a menudo en mis sueños. Cr... que poco después volví a coger el sueño.)

En las escaleras estaba, no sé bien si mi herman... tal como era hace quince años, o bien un niño de s... o siete años. Jugué con el niño, que tenía un oso ... felpa. Entonces llegó Luce. Con ella entré en la cas...

(Creo que dejé de soñar otra vez, y pe... sé: Esto que he soñado no tiene inter... ¿Y para esto he preparado papel y lápi... Creo que al poco tiempo volví a soñar.)

Noté que Luce quería irse. Por fin, me dijo q... tenía que ir a un Instituto para aprender franc... A mí me sorprendió bastante que ella, que es fra... cesa, tuviera necesidad de aprender francés. Me di... que fuera a buscarla al Instituto una hora despu... Yo quedé en casa de Jacqueline (?). No sé lo q... hice (no lo recuerdo). Se me hizo tarde; por eso tu... que correr para llegar a la cita con Luce. Luce esta... esperando en la acera de enfrente; esto me extrañ... Me explicó que en el Instituto había demasiada ge... te, y que por eso no había asistido a la clase. N... encontramos a mi compañero de habitación, D... mesnil. Los tres nos pusimos a pasear por el bulev... San Miguel. Dumesnil le dió a Luce una caja ... tabaco inglés, que usa ella, y le dijo: discúlpame, ... había quedado con ella sin darme cuenta. *De pron... se puso nervioso. Yo pensé que si Dumesnil le dab... el tabaco a Luce era porque se habían visto ant...*

(Dejé de soñar —creo—; y pensé que ... sueño que había tenido carecía de inter... Me dije: quizá mañana tenga uno que m... rezca la pena. Cogí el sueño de nuevo.)

Un hombre que vestía muy pobremente me di... que Dumesnil había estado con Luce por la mañan... Ella me había mentido cuando dijo que iba al Inst... tuto. Todo esto lo podía comprobar viendo que Lu... no tenía casi carmín en los labios. *Efectivament... cuando volví la mirada hacia un rincón de la ca... vi que Luce estaba en harapos y sin casi carmín ... los labios. Entonces comprendí que el mendigo ten... razón. Luce lloraba. Yo supuse que ella se daba cue... ta de que yo conocía la verdad, y que por eso llorab... Entonces le dije que Dumesnil había querido pres... mir delante de mí de haber estado con ella, y q... para eso había sacado el tabaco, pero que yo bi... me daba cuenta de que todo esto era falso. Ella n... quiso explicar algo; pero como estaba en harapo... tiritaba mucho, y esto la impedía hablar.*

Dejé de soñar; pensé: qué fría debe est... el agua ahora.

Bouffémont, enero 1957.

Fernando ARRABA...

CARTAS DE NICODEM...

(Viene de la pág. ...

Sería impropio extenderme en consideraciones des... este flanco del problema. Quería, nada más, llamar ... atención sobre este libro, en el que se explica, a mo... de relato bíblico, la fe que un intelectual adquier... por *ejemplos*, sin dejar de ser tal intelectual. Pero ... me rearguyas: *¿Dónde está, «hinc et nunc» el eje... plo?* Los hay. Y además, desde un punto de vis... racional, basta que se admita la fertilidad del ejempl... no se precisa *exigirle* —esa es la petición de princip... del que solicita un milagro para creer si, ante sus oj... se cumple.

SEAMOS RAZONABLES, MODESTOS; AYUD... MOS a nuestra razón a dudar de sí. Cada día *vivim...* cien sucesos que no nos explicamos, pero en los q... creemos, ya que los vivimos; son evidencias. ¿P... qué el *suceso de los tiempos* (Cristo) ha de ser neg... do, en su dimensión metahistórica, en nombre de ... razón y la «ciencia»? ¿Qué razón científica es la q... se guía de ciertas evidencias y excluye aquellas q... son más sensibles, como que a cada hombre le opr... men o aligeran el corazón? La Ciencia en senti... usual, ante ciertas evidencias, como sabes, es «relat... vista», procede por tanteos y dudas; ante otras, afirm... de modo absoluto...

Dejo el tema, en el que voy a perderme. Te rec... miendo un libro: eso es todo. Y te pido una lectu... con ánimo despejado, cual si por primera vez asisties... a la «historia».

Tu amigo,

J. FERNANDEZ FIGUERO...

HOMBRES

Por Francisco Fernández-Santos Blázquez

L domingo, el poeta ha bajado al suburbio. Se dijo: «La tarde es amplia pura.» Recordó su infancia: campo, luz. se fué al suburbio. Quería ver subir marea de la primavera, lejos de esta rimavera eléctrica de los tranvías y las uchedumbres. Al poeta le gusta —no le a vergüenza decirlo— el suburbio; se ente más libre, respira. Allí arriba se le prime el pecho con la hosca ordenaión de la vida. Además, como tiene sus eas sociales, viene aquí a contemplars —¡sus ideas!— en movimiento, en arne viva. Viene un poco a darse la raón; el poeta es también —¿cómo no?— intelectual. Y siente amor —un vago mor inteligente— por su prójimo herio. Viene también por si salta, al acaso, motivo de un poema: cualquier cosa uede servir de pretexto a la necesidad e su canto.

Y el poeta se va alejando más y más or entre las casuchas color tierra de la udad. Por estética, se ha quitado la orbata y se la ha guardado en el bolllo.

JNA pareja de novios desciende por una calleja sin pavimentar. El poeta, ue todo lo va mirando, les observa. e cuando en cuando tienen que saltar ara evitar el lodo putrefacto de las úlmas lluvias. El tiene una cara conocida, a cara de simio triste de tanto campeno español: gruesas cejas, frente estreha, espeso pelo negro, labios ligeraente entreabiertos. Lleva unos pantaones azules de trabajo, pero los zapaos son nuevos, de goma alta. Ella es ajita, estrecha de hombros, un poco atizamba, casi piramidal. Y va —ella lo reerá así— bien vestida.

El poeta los sigue, no sabe bien por ué. He aquí —se dice— un hombre y na mujer. He aquí un hecho que se npone. Y piensa: Estos dos seres van argados, sin saberlo, de un hecho trehendo, explosivo: la existencia. Ellos —la vida desnuda— están, sin embargo, nvestidos de todos los derechos. Ellos —los últimos en la escala social— ocuan un puesto independiente y primerímo en la escala del ser. He aquí un nundo redondo y compacto, rebosante le significación y trascendencia. He aquí ilgo que, antes del pensamiento, más allá lel pensamiento, se impone con claridad contundencia, como un golpe de sol.

Pero el poeta se da cuenta de que stá poetizando; se ha ido por las nues. Y aquí no hay nubes: sólo un sol laro, y una tierra desnuda, y unas cauchas macilentas, y una chiquillería que e reboza en el polvo. Y esta pareja que traviesa ahora la doble vía del ferroarril.

El poeta les sigue aún. Quisiera poder icercarse para oír lo que dicen. Y a ratos ree escuchar: «Pues si tu madre no quiee que vivamos en tu casa»... «Venden soares en el camino de Vicálvaro.» «Neesitaríamos 2.000 pesetas.» «¿Y los larillos?» «Hay una cascotera de donde e puede sacar mucho. Además, mi madre tiene algunos palos y latones para el tejado»... «¿Cómo se las vamos a pedir a mi hermano, que tiene cuatro hijos pequeños que alimentar?» «Pues entonces...» ¡Palabras trascendentales!

Los novios van estrechamente enlazados. El la lleva del hombro; ella le rodea la cintura. Quedan ya detrás las últimas casas del barrio y los últimos chiquillos se revuelcan en el polvo. El y ella atraviesan sembrados de un verde pálido, enfermizo. Descienden luego a un barranco, ya lejos, y se pierden de vista. El poeta, prudentemente, se vuelve.

De aquí a un año habrá en el barrio una nueva chabola —dormitorio, cocina sin chimenea—, y dentro de dos o tres, un nuevo chiquillo —roña, mocos, ojos de culebrilla triste— se revolcará por el polvo.

EL poeta se ha sentado, en el bardazo del ferrocarril, junto a dos viejas. Estas mujeres —piensa— han venido aquí desde cualquier pueblo castellano; se ve en la manera, ritual, casi mágica, que tienen de tomar el sol: sumidas en su carne flácida, extendidas las piernas, las manos sobre el hinchado vientre; habrán pasado gran parte de su vida en las solanas de los pueblos, cosiendo, contándose sus cosas... y las de los demás. Se ve también en sus manos callosas y un poco crispadas de antiguas gavilladoras de algarrobas. ¿Qué hambre, qué sequía les trajo aquí, a esta tierra inquieta, dramática, que vive, diríase, bajo la amenaza visible de los grandes farallones —blancos, rojos, grises— de la ciudad alta?

Las viejas, sumidas, tranquilas, casi yertas, se hablan. El poeta oye retazos de la conversación. La que ahora habla le coge a la otra de la manga y le da ligeras sacudidas, como para apoyar los puntos más expresivos de su relato; su mano izquierda sacude, inclina la cabeza y recalca

—Le digo que esta vida... Pues ¿y el mayor? Ese es peor todavía. ¡Dios y la Virgen Santa nos protejan! Verá usted. Su padre le metió en el taller de un amigo suyo. Yo le decía: «Cántale bien a ése las cuarenta, que no se desmande. Y átale de manos; si no, ya verás»... ¿Sabe usted el resultado? El muy sinvergüenza...

Se oye muy cerca el mugido vibrante de una locomotora. Su mole, negra y poderosa, aparece en la curva. «Chacachaca-chaca-chaca.» Se apagan los pequeños ruidos del suburbio; todo se sumerge en la poderosa vibración demoníaca. Las endebles casuchas de cascote parece que fueran a derrumbarse. Se asoman los niños, entre admirados y temerosos, al bardazo. Pasa el tren: Sigüenza, Sigüenza, Sigüenza, Sigüenza. Primera, segunda, tercera. Se va alejando, pesado y fugitivo, por el otro extremo de la curva.

—... el abogado le ha dicho a su padre que bien saldrá si le meten cinco años de cárcel.

Las viejas han continuado hablando, más juntas, mientras el tren pasaba. Quizá ni se dieron cuenta de su presencia.

—Ese tenía que terminar así, ¡el muy sinvergüenza! ¡Mal hijo! Bien se podía haber fijado en su padre, matándose de trabajo para sacar la casa adelante. Y es lo que yo digo a su madre: que se deje de lloros; tal hijo tenía, pues tal hijo ha perdido.

—¡Jesús, Jesús! ¡Qué vida esta!

Las viejas se callan un momento, mientras contemplan en el bardazo de enfrente no se sabe qué tierra dolorosa.

CUANDO hay que gastarse un duro, yo también sé gastármelo!

El viejo que habla está sentado, frente a la casa, en un taburete. Tiene cara de sabio inocente, cara tan encogida y arrugada, que parece sonriente: una sonrisa esculpida y quieta. Pantalones de pana basta, con más piezas remendadas que tela libre, y una vieja chaqueta color café, que le cuelga una cuarta por la bocamanga. Se apoya, aun sentado, en un bastón. (¿Se acordará de sus tiempos de pastor?)

—Siempre se tiene un duro en el bolsillo...

El poeta imagina que un duro es demasiado para que un viejo así lo tenga realmente. Aquí un duro es un señor muy respetable y nada visitador.

—Que no se crea ése que no puedo gastarme un duro cuando me dé la gana...

Lo repite demasiado. Seguro que no lo tiene, el pobre.

El otro viejo asiente —«¡Sí, sí!»—, no muy convencido, y pica de unas aceitunas que tiene delante, sobre un cajón.

El resto de la familia descansa —en el suelo, en sillas—, apoyándose en la pared. Forman una galería de retratos cenicientos y famélicos. Y contemplan cómo un gran cerdo blanco —hermoso, escandalosamente hermoso— hoza furiosamente entre los restos de patatas y coles. La esperanza aquí tiene forma de puerco.

EL poeta se ha hecho amigo de un tonto. En todas las ciudades y pueblos de España hay siempre un tonto, cuando no dos, o tres, o cien. Este tonto es muy particular: a ratos habla mucho, de prisa y farfullando; otros se queda silencioso, perdida la mirada dentro de sí misma, atenta a no se sabe qué voz. Entonces es inútil hablarle, incluso sacudirle: duerme como una piedra.

El tonto se ha acercado con su andar patizambo y temblón:

—Dame una perrita, ¡anda!; dame una perrita, dame una perrita...

Si se le dejara, estaría una hora pidiendo una perrita. El poeta le ha dado todas las «perritas» que tenía. Después incluso le ha dado un cigarro. Este tonto fuma. Bueno, él dice que fuma.

—¡Sí fumo, sí fumo! Dame un papel, que yo sé liarle.

No sabía. Se le caía el tabaco por sus manos temblonas y esqueléticas. El poeta tuvo que liarle el cigarro. Después resultó que no sabía ni tragarse el humo. Y ha terminado por apagar el cigarrillo, aplastando la punta —muy curiosamente— contra una perra, y se lo ha guardado en el bolsillo. A lo mejor resulta que tiene espíritu comercial y que tratará de vendérselo a un fumador de verdad... por unas «perritas»; pero el poeta prefiere imaginar que lo guarda para su padre..., si lo tiene.

Un nuevo tren aparece, mugiendo, por la curva. El tonto, en lo alto del terraplén, se pone a patalear:

—¡El «Negro»! ¡El «Negro»! ¡El «Toro Negro»!...

Grita, pataleando, con voz excitada, chirriante, atonal, como el rascar de un violín, con intercalaciones abruptas de contrabajo: curiosos gritos entre enfurecidos y joviales.

—¿Por qué le llamas «Toro Negro» al tren?

—¡Anda éste! Porque es negro y hace ¡muuuh, muuuh! ¡El «Ne-gro»! ¡El «Negro»! ¡El «Toro Ne-gro»! —repite en cantinela, como si voceara a un mendigo que pasa.

¡El «Negro»! ¡El «Toro Negro»! ¿Por qué no? Cada hombre —el poeta lo sabe bien— tiene su metáfora.

Después, el poeta y el tonto se han ido caminando, por los terraplenes del ferrocarril, en amigable compañía.

—¿Dónde vives?

—¡Por allí, por allí! —señala vagamente el tonto.

«Por allí» debe ser Palomeras, el mar de casas color tierra levantándose hacia el horizonte.

—¿Cuántos años tienes?

El tonto se limita a encogerse de hombros, al tiempo que sonríe de soslayo, como si le diera vergüenza. Lo mismo haría, tal vez, si se le preguntase por su nombre. No tiene nombre, no tiene historia. Tener, sólo tiene unas «perritas», que él hace sonar en el bolsillo, mientras mira para el poeta —«¡Eh, eh!»—, como queriendo hacerle ver lo importante que se siente.

EL poeta y el tonto —¿quién más poeta?, ¿quién más tonto?— vuelven de su caminata a lo largo de la vía. Vuelve también de los barrancos la pareja de novios, él, pantalón de trabajo ahora menos azul; ella, un poco arrugado el vestido nuevo. Y vuelven otras muchas parejas. Y familias que vienen, jolgoriosas aún, de pasar la tarde y merendar entre el verde pálido de las siembras. En todo el barrio hay una última pululación, libre y desordenada, como de renacuajos en su charca o de gallinas recogiéndose a su gallinero.

La tarde se va muriendo, lenta, dramáticamente. Todavía juegan en el polvo los chiquillos. Todavía el cerdo sigue hozando, señorialmente, entre los restos de patatas y coles. Todavía el viejo puntilloso se sienta en su taburete, apoyada la barbilla en el bastón. Sólo las dos viejas han desaparecido. El poeta y el tonto se han parado en la parte más alta del terraplén. La ciudad, escarpada, oscura, se extiende al fondo.

—¿Te gustaría vivir allí arriba, entre las luces y los tranvías?

El tonto no contesta. Se ha sumido en uno de sus trances silenciosos, vertos, casi pétreos. El poeta ya sabe que no hay sino dejarle que se despierte por sí mismo.

Los mugidos de las locomotoras, allá al fondo, por Atocha, y a la izquierda, en el depósito de material, suenan más hondos, más heridos, en el aire gris y húmedo del crepúsculo. La ciudad, alta, como una barranquera surreal, adelanta aún sus grandes farallones, ya no rojos, ni blancos, ni grises: pardos, oscuramente pardos.

El poeta, lentamente, se vuelve hacia el mar de luces, que comienzan a titilar a lo lejos. Y vuelve cargado de olvido: se olvidó de sus ideas sociales, se olvidó de tener razón, se olvidó de la primavera y hasta se olvidó de su poema.

Tan sólo trae en su pecho una cosa grande y vaga, desnuda y acongojante: la vida.

—¡Dios Santo!, ¿qué hacer con esto?

Domingo, marzo de 1957.

SEMBLANZA



Nací en Los Cerralbos (Toledo). Tengo veintiocho años. Estudié Derecho en la Universidad de Madrid. Actualmente soy abogado. Mi vocación es la literatura. Sobre todo la poesía. He publicado algo en revistas y tengo dos libros inéditos. Quisiera hacer —y que se hiciese— un arte profundamente «solidario» con los hombres que nos rodean. Creo que el artista tiene siempre que expresarse a sí mismo, pero sobre todo lo que en él hay de más solidario y efusivo con los demás. Soy, como tantos de mis contemporáneos, h o m b r e de soledad, pero desconfío de la soledad artificialmente hermética y «obscurantista». Me preocupa, como a tantos, España: su porvenir social y político, su vitalidad histórica. Pero reniego de toda «soledad» española y no puedo sentir lo español sino dentro de lo europeo. Amo a la tierra, pero siento que mi tierra es España y Europa, sin solución de continuidad. Me revienta el provincianismo tanto como el cosmopolitismo. Si tuviera que resumir mis convicciones, eligiría como divisa esta frase de Albert Camus: «En el hombre hay más cosas dignas de admiración que de desprecio.»

Francisco Fernández-Santos

ANTONIO MACHADO

Intuiciones

1. Magnífico, don Antonio. Evocar su figura es ineludible. Su figura agigantada de músculo blando e incivil, con su lento andar, la mano diestra en el bastón; su cabeza soberbia sobre los espejos del café segoviano de «La Unión», asotabancado, con viejos divanes rojos, mesas de mármol blanco y aquel camarero Andrés, luego loco, que al mismo tiempo jugaba al ajedrez y servía. Con su «torpe aliño indumentario», en el largo camino del café y del cigarro, por encima del periódico, el goteo sobre el desvaído pantalón y los golpecitos de don Antonio remejiendo la ceniza sobre la mancha. ¡Oh pulquérrimo Juan Ramón Jiménez! Y su mirada pasiva, flotante. Y el pliegue gracioso, simpático y acaso pícaro de sus labios gruesos. Tras el candor, que era un modo de diluirse, permanente, la zumba andaluza, feliz y momentánea.

¿Por qué en Segovia, mínima ciudad, hubo siempre o casi siempre un grupo de amigos del espíritu? Profesores del Instituto y de la Normal, poetas y periodistas que comenzaban, pintores, escultores o ceramistas que nacían al arte, algún médico, algún abogado, algún militar. Eran el vértice número tres de la vida activa. La Catedral, la Academia de Artillería y esta tertulia de caballeros enamorados del ideal. Que hacían un periodiquín trémulo tan pronto como reunían doce duros, y una revista cuando surgía un filántropo, y que, a veces, como entonces, cuajaban empeños como el de la Universidad Popular Segoviana.

Allí don Antonio, ya Maestro.

2. Magnífico don Antonio, niño grandullón. A quien sorprendimos en «paraíso», sobre duro banco, la noche del estreno apoteótico de un amigo suyo

-Pero...

-Sí; me entero mejor.

O cuando presentó a aquellas tres grandes figuras de las letras hispanas leyendo el discurso en un cuaderno sin estrenar.

—El cuaderno, don Antonio, que voy a telegrafiar al periódico... ¡Deme, deme!

—¿Qué cuaderno?

—¡El discurso, don Antonio, el discurso!

Y decía luego el saladísimo Carral que en el cuaderno no tenía otra cosa que las notas de la lavandera. Simuló que leía porque le daba vergüenza *saberse* el discurso.

O cuando examinaba, con su gran cuello y corbata de profesor antiguo.

Le pidieron sus amigos que aprobara a un muchacho.

—¿Qué sabe?

—Pues... la verdad es que no sabe nada.

—Bueno... Que estudie la lección diez.

Pero don Antonio supuso luego que le habría indicado la lección más fácil, y le preguntó la primera.

Yo le veo en el tren, de Segovia a Madrid,

—siempre sobre la madera
de mi vagón de tercera—,

mirando lejanía hacia fuera o hacia dentro. O seguir calle Real arriba, lento, hacia su casa de Los Desamparados, abrir y cerrar la cancela y hundirse en aquella casa hundida para seguir meditando. O en los viejos, los más viejos cafés madrileños, escuchando o aparentando escuchar.

Iba los martes a una tertulia segoviana del Café Recoletos, primero, y del Lyón, luego. Una tarde le dijo un compañero profesor:

Conoce usted los versos de mi padre?

No...

Pues se los voy a traer. Son muy interesantes.

Faltó don Antonio los martes sucesivos, y le interrogaron:

No puedo. Ese hombre es capaz de leérmelos.

3. ¿Por qué don Antonio, que tanto y tan bien cantó a Soria y desde Soria, eximio cantor de Castilla, no ha cantado a Segovia ni desde Segovia? Su actividad teatral y sus prosas no pueden en modo alguno ser razón suficiente.

La presidencia de aquel grupo segoviano la compartía don Antonio con don Blas; don Blas J. Zambrano, padre de María, discípula dilecta de Ortega y heredera de la mente poderosa de su padre. Había entre don Antonio y don Blas cierta semejanza. Corpulentos y desgarbados ambos, con cabeza de «arquitectos del Acueducto» los dos, con el mismo aire de profesores despistados, de la misma manera, «en el buen sentido de la palabra», buenos, y también, uno y otro, amigos del ocio, del ocio necesario a la actividad creadora, de rango helénico. La fecundidad de don Blas quedó casi reducida al magisterio de la palabra; la de don Antonio, que se daba menos en el diálogo, ahí está, en su verso y prosa, más joven que ayer.

Pero esta imagen de don Antonio, indolente, abandonado, sin tarea, amigo del ocio, que nunca se apresura porque sabe ya que ningún camino va a ninguna parte, es acaso nota esencial que se ha de tener en cuenta para acaptar las dimensiones de su producción poética. Por ser así pudo ser meditación toda su vida, y, por ello, todos sus poemas se nos aparecen como brotes maduros del mar hervoroso que era su mundo interior.

4. Machado es un poeta fácil por la sencillez de su forma directa: su metáfora es limpia y escasa, sus imágenes son llanas, su hipérbaton no desquicia, su retórica, cuando existe, no envuelve mentira. Construye con elementos primarios, con mínimos recursos, a cuerpo limpio:

El adjetivo y el nombre,
remansos del agua limpia.
son accidentes del verbo
en la Gramática lírica...

¿Por qué es Antonio Machado poeta tan grande y hoy tan actual, el Mayor? Es bien sencilla la sinopsis de la poesía española de este medio siglo: Antonio Machado y Juan Ramón Jiménez, los hijos y los nietos. ¿Habremos de reconocer ya o pronto otras cabeceras?

El secreto de su grandeza no ha de estar en la forma, que le debió ser siempre fácil. Tan fácil, que corrió sin duda peligro de haber sido poeta menor, el que hubiera sido si se deja arrastrar por el estro, hacia Rubén y lejos de sí mismo. Pero Machado se sobrepuso e impuso la fusión de poesía y persona. Hay poemas, y aun estrofas, en que se advierte la tensión dramática.

¡Chopos del camino blanco, álamos de [la ribera,
espuma de la montaña
entre la azul lejanía,
sol del día, claro día!
¡Hermosa tierra de España¡

Machado, que no podía sufrir sus versos declamados, no da esta estrofa-himno, con el clarinazo de su primer verso valiente, de sílaba inicial átona en ambos hemistiquios octosílabos, y ese verso final, remansado y conclusivo, síntesis de cierre característica; verso final que nos dice de la necesidad que siente el poeta, la persona, de recobrar el mando, tensas las bridas.

Estrofa terminal de la Soledad ORILLAS DEL DUERO, en la que hallamos un verso cautivador, verdadera maravilla, síntesis cabal del poema, y en el que, también, la autenticidad del poeta se sobrepone con esfuerzo a la belleza formal. Machado nos «cuenta» cómo llega la primavera a Soria, y escribe:

El sol calienta un poquito la pobre tierra [soriana.

No, no es que Machado no tenga estro: es que lo elude. Al estro aludía Juan Ramón Jiménez cuando dijo, no ciertamente con encendido elogio, que García Lorca quedaba en la línea de Zorrilla y Villaespesa. Si don Antonio se hubiera dejado arrastrar, tendríamos más y mejores versos suyos, pero nos habríamos quedado sin su figura enteriza y gigante.

Su desinterés, por el metro, la rima, las formas estróficas y aun el acento rítmico nos parece, además de confesado, patente. Las estrofas son unidades conceptuales: cuando combina versos largos con versos cortos lo hace por fortuito encuentro o puro buen sentido; los versos formalmente perfectos, que no son escasos, no los busca, se le vienen a la mano.

No, por aquí no andan las ventanas. No creo que don Antonio, después del Bachillerato, se detuviera en atenta lectura de tratado alguno de Preceptiva, Poética o Retórica, al menos con este fin. No le interesaron ni la forma poética ni la civil; confiaba al guardia su custodia y proseguía su descuidado andar. Si Machado tiene un arte de poetizar es personal e intransferible.

5. No; para comprender a Machado hay que buscar valores permanentes más hondos.

Por de pronto, y de manera provisional, nos atreveríamos a hacer estas afirmaciones:

a) Que Machado siempre, digamos *casi* siempre, cuenta, nos cuenta, se cuenta, en diálogo «con el hombre que siempre va conmigo».

b) Que siempre, digamos *casi* siempre, sitúa en el tiempo, un tiempo que no excluye y sí supone la eternidad del tiempo.

c) Que el poema no está nunca, digamos *casi* nunca, en el *significante*, a no ser que en el significante incluyamos las alusiones, las evocaciones y las suspensiones, que son las que nos llevan directamente al hervor del venero.

Para estudiar a Machado habrá que ir a la «forma interior», «al instante central de la creación literaria», al *significado* (Dámaso Alonso: *Ensayos de métodos y límites estilísticos*).

6. Otra negación: en la poesía de Machado no hay cosas. ¿Podríamos decir que su cosmología es metafísica? Su problema es no-ser, y no el ser ni los seres. Su tema único es la Vida... en su vida. Adviertan ustedes al poeta siempre presente. Las cosas cuentan como elemento de su contorno, que en Machado es siempre dintorno. De él decía alguien alguna vez que era un hombre terrible:

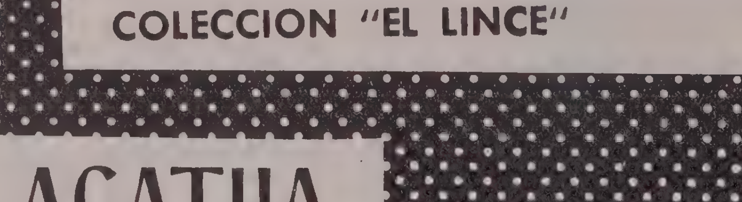
—O no se da cuenta de que existes o se la da. Si se la da, te coge, te mete en el hondón de su mundo interior y no se vuelve a acordar del otro tú que queda fuera. De cualquiera de los dos modos te asesina.

Y citaba como ejemplo al señor S..., funcionario curioso de las Letras, que se redujo a mariposa en torno a don Antonio después de que tuvo trato con él.

Las cosas son *recuerdos* de las cosas en la poesía de Machado. No son seres reales, objetos que están ahí, sino sombras, o ensueños, como las hadas y los fantasmas, que están aquí, intra y entrañables, seres vivientes en el mar hervoroso de su mundo interior, mundo único de don Antonio. Por ejemplo, y al azar:

... ¡El limonar florido,
el cipresal del huerto,
el prado verde, el agua, el sol, el iris...,
el agua en tus cabellos!,

que es irse en seguida al mundo único por el que sabe andar. No mira, ve y describe.



que siente y cuenta, canta. Así, pues, l poemas de Machado se nos aparecen o la plenitud estética que exige la exsión, que, engendrada, no puede dejar ser (1).

. ¿Y qué más? En el mundo interior don Antonio, el que mana poemas, nos ontramos con una actitud filosófica, aca- auténtica filosofía, que es un escepticis- radical, el que habrá de templar, mo- ar y aticificar toda su producción poéti- y que para entenderlo y valorarlo remos de pasar, con rumio lénto, por prosa soberbia, que es donde se paten- y en donde, también, florece el más roso humorismo contemporáneo de la gua castellana (2).

. ¿Y qué más? Pues sí, todavía y so- todo... Para entender de verdad los mas hay que adentrarse y hundirse en *intimidad* que los ha parido, y parigual

ue don Antonio, recrearlos uno a uno. en ese lugar habremos de intimar con lla, que es Leonor, la flor quebrada al so- o de la brisa, tan frágil, la que creó el isterio, tan celosamente velado. Uno de s compañeros que más de cerca convivió con don Antonio le oyó una vez, una vez sola, hacer alusión a Leonor.

9. Y nada más que Leonor. Todo lo demás es anécdota removida con irresponsabilidad (3). Leonor fué muy probablemente la adolescente que se enamora del profesor poeta y a la que don Antonio un día, sin saber cómo, sintió temblar, paloma herida, entre sus brazos. En una sensibilidad moral como la de nuestro poeta máximo, ello es un hecho que define una vida. Machado quiso con toda su alma hacer feliz a aquella niña, florecilla frágil y temprana. Dios se la robó al poeta, y quien sabe hasta dónde se sentirá éste responsable: por pobreza, por inexperiencia, por loca juventud. Por poco que se haya conocido a don Antonio, se comprende que de un dolor semejante no habría de curarse jamás.

Señor, ya me arrancaste lo que yo más [quería.
Oye otra vez, Dios mío, mi corazón clamar.
Tu voluntad se hizo, Señor, contra la mía.
Señor, ya estamos solos mi corazón y el mar.

Ella, Leonor, manándole pena, le hizo a don Antonio el poeta cabal, y le hizo escéptico..., con lo que le hizo el poeta que es. De manera que nosotros le debemos a esta adolescente que reposa en el cementerio de Soria la grandeza integral de esta figura de nuestras letras.

Además de deberle, de manera particular, que cantara a Soria y Castilla. A Castilla, que es siempre Soria, que es siempre Leonor en la mente de don Antonio. Por eso no cantó a Segovia, pues no la pudo ver. Tampoco cantó a Madrid, ni hubiera cantado Avila ni Toledo aunque en ellas hubiera permanecido.

Y en cuanto a celar el recuerdo..., don Antonio nos decía con su silencio que aquel drama tremendo de su juventud estaba por encima de nuestra incapacidad para comprenderlo. Nos decía lo que un ibero ejemplar, a la vez áspero y niño, amigo de don Antonio y también de Unamuno y Ortega, don Angel Llorca, dijo a quien le daba un pésame formulario:

—Ese dolor es mío. ¿Qué derecho tiene usted...?

Se puede afirmar resueltamente que sin Ella la poesía de Machado habría seguido cauces diferentes. No hay poeta sin dolor manantial, y éste fué el dolor esencial de don Antonio. Este dolor, con la raíz ascética de Sevilla (cante hondo), con sus maestros, con la Generación en que se integra, nos dan al poeta hispano que pone más altura y más profundidad de pensamiento y de sentimiento en y tras sus poemas, con técnica en la que apenas para mientes.

10. Machado es el gran ocioso que no hace nunca sino aquello a que le fuerza la necesidad. Y esto es ya una fortuna cuando se trata de hacer *criaturas*. Y es así porque su actividad meditativa: pensar, imaginar, soñar, es permanente. Este tema de la actividad permanente del gran ocioso es muy sugestivo ante Machado.

Machado no es orfebre ni jardinero. El mundo exterior lo percibe como elemento integrante de la totalidad Naturaleza, que, a su vez, aparencial, no real, queda subsumida en el Ser, o el No Ser, la Nada, el Gran Cero. En proceso de subjetivación total, van haciéndose reales y presentes, en la mente del poeta, el todo y las partes, plenamente suyos, hasta producirse, de cuando en cuando, el otro milagro de la intuición estética. Mientras uno y otro milagro no se producen, el de vitalizar subjetivando y el de intuir, Machado calla y espera meditativo. Sus poemas los *ve* siempre antes de decirlos.

11. Por todo eso puede Machado hacer poemas que puedan en el umbral mismo de la prosa, y los puede hacer, plenos de belleza, con tres adverbios.

Hoy es siempre todavía.

Por eso también la dificultad de llegar hasta el límite abisal de algunos de sus poemas.

Por eso asimismo la burla de don Antonio si nos viera, en afán de análisis y psicoanálisis, tras el sentido profundo de algunos en los que no puso ni quiso poner otra cosa que limpia gracia monda y lironda.

Ya nos advierte, con su humorismo de buena cepa, que las coplas de Mairena eran de Jorge Meneses, que las hacía con la máquina de trovar de su invención.

Definiendo a Machado, Mairena hubiera podido decir a sus alumnos:

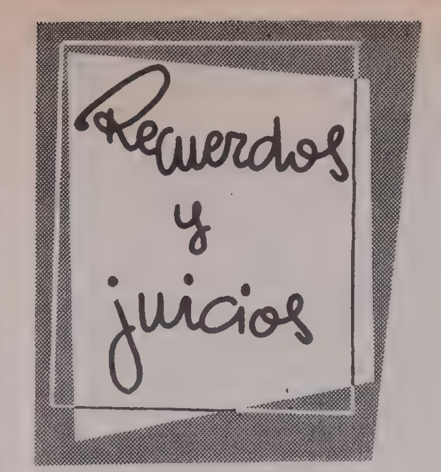
—Para ser buen poeta, señores, pensar y sentir hondo. Y... un buen sentido del idioma. Y nada más, caray.

PABLO DE A. COBOS

(1) Julián Marías recoge notas próximas en ountes rápidos de AQUI Y AHORA, Colección niversal. Lástima que no haga estancia.

(2) Mariano Quintanilla, que prepara un lio: "Machado en Segovia".

(3) La irresponsabilidad está en el coqueteo con esa verdad. O se dice todo o se calla todavía.



Una visita al pintor SOROLLA

Llamé en un hotel de la calle de Miguel Angel. No recuerdo bien su número. Me parece que era el 9. Se abrió la puerta y apareció una criada joven, a quien pregunté por el señor Sorolla. La sirvienta me respondió que no sabía si el amo se hallaba en casa, pero que me aguardara un momento. Al poco rato volvía con el célebre pintor. «¿Qué desea de mí? —me preguntó éste—. «Traigo una tarjeta de presentación para usted —respondí yo— de don Cecilio Pla, en la que explica el objeto de esta visita. Soy un admirador de su pintura de usted, y quisiera me enseñase los cuadros que en el estudio tiene.» Le entregué la tarjeta, la leyó y... «No tengo nada aquí —dijo— digno de verse, pues los cuadros de la Exposición que hice a principios de año en Nueva York están todavía por desembalar. Pero ya que ha venido, entre.» Me guió por un pasillo oscuro en zigzag que comunicaba con una amplia estancia llena de luz: de la luz que descendía del techo, que era de cristales, y de la que entraba por una ventana grande, que, como vi luego, daba a un jardín. En la estancia no había cuadros importantes, de los que destinan los pintores a concursos y exhibiciones, pero sí cientos y cientos de apuntes de color, hechos ya sobre lienzo, ya sobre tabla o cartón.

Me puse a verlos despacio. Nadie ignora lo que significan en la elaboración de la obra pictórica. El artista se encuentra en la calle, en el campo, en la playa, en los interiores de las casas, etcétera, con efectos de color y juegos de luces y sombras que le sorprenden. Quiere estudiarlos, quiere fijarlos en la tabla o en el lienzo. Si él es un pintor auténtico, logra así dar expresión a ideas pictóricas puras. Ideas puras, puesto que lo que necesariamente de artificio hay en el arte de la pintura, como en las demás artes, no tuvo tiempo de restar sinceridad. A veces dichos cuadritos son el punto de partida del cuadro importante.

Los apuntes que llenaban las paredes del estudio de Sorolla eran interesantísimos. No me cansaba de admirarlos «¡Qué bien, maestro —exclamé—, está aquella tablita que representa a una mujer vestida de blanco a la orilla de un mar ribeteado de espuma! Ha dado usted con los matices y tonos justos del blanco del vestido y del de la espuma.» «¿Le gusta? —me preguntó acercándose al sitio donde yo estaba—. «Mucho —le dije—, y asimismo aquella otra. Si no me equivoco, quiso usted estudiar el color que toma en contraste con el de la arena la piel de unos muchachos curtida por el sol.» «Exacto» —se apresuró a decir—. «Y el apunte de al lado...»

Advertí que Sorolla iba animándose, mejor dicho, entusiasmándose, conforme yo expresaba el placer que la vista de sus cuadritos me causaba. Al punto que ya no era yo el primero en señalar las calidades de tal o cual apunte, sino él, que se me adelantaba. Estábamos en esto, él explicando y yo escuchando, cuando se detuvo para preguntarme por mis trabajos: «Me dice Pla en su tarjeta que también es usted del arte. ¿Qué está usted pintando ahora?»

Por el tiempo en que hice esta visita a Sorolla, pretendía ser pintor. Más tarde, varias enredadas causas torcieron mi propósito. Ya Goethe señaló la influencia que en el destino de los hombres tienen las pequeñas circunstancias, incluso las fortuitas. Pasé años y años, primero en una Escuela de Artes y Oficios, después en la Superior de Pintura, Escultura y Grabado copiando del antiguo, como en la lengua particular de los pintores se dice. Copiando en papel ingres, con carboncillo y lápiz compuesto, esculturas helénicas: la Victoria de Samotracia, la Venus de Milo, el Discóbolo, etc. Es esto una disciplina rigurosa que exige de quien a ella se somete constancia, atención exquisita y un fino sentido de la euritmia del modelo. No puede el dibujante confiarse a su instinto, a espontáneos impulsos de todo ser, como cuando copia del natural. Al copiar del natural, el dibujante siente como si la mano tirase de él y se adelantara a sus designios. El movimiento del modelo —la vida— provoca en él deseos de imitación. Según Emilio Augusto Chartier, pensador francés que hizo famoso el seudónimo de Alain, el origen de las artes y su primera manifestación fué la danza. Pero la impresión que la vista de una estatua griega causa en él ánimo es, como si dijéramos, de quietud, y en ella entran en juego, casi por partes iguales, nuestra facultad intelectiva y la capacidad que tengamos para sentir lo bello. Cuando empezamos a copiar la Victoria de Samotracia, por ejemplo, no es la mano la que se nos adelanta, sino la inteligencia. Desde nuestro caballete, distantes de la estatua, medimos y calculamos a ojo tamaños y proporciones; procuramos aquilatar toda suerte de euritmias, por recónditas que estén. En suma, entendemos en número y medida la belleza de la estatua, como lo hizo el escultor con la del modelo vivo. De mi primera juventud —incierta, tan pronto ilusionada como abatida— es el recuerdo más grato que conservo.

Volviendo a Sorolla y sus apuntes. El maestro no se cansaba de hablarme de los problemas de luz, entonación, y color que había querido resolver. Recuerdo que se detuvo especialmente delante de dos lienzos. El uno representaba unos bueyes que tiraban de una barcaza para vararla en la playa; el otro, a unas niñas cogidas de la mano como en gracioso coro, al borde del mar. La barcaza traía desplegada su vela y las niñas vestían camisas largas y sueltas. El viento hinchaba la vela y jugaba con las infantiles vestimentas. Pienso ahora que tenía razón Sorolla en hablarme con morosa complacencia de estos dos bocetillos. Allí estaban los personajes de sus mejores cuadros, personajes que, en mi sentir, son el sol, el mar, el viento y los niños.

Llevaba en el estudio del célebre pintor cerca de hora y media y juzgué conveniente terminar la visita. «Señor Sorolla, ha sido muy amable conmigo —dije— y no sé cómo expresarle mi contento.»

A nadie le será difícil comprender las razones de la emoción que me poseía. La visita que acabo de relatar se celebró no recuerdo si el otoño de 1909 ó la primavera del año siguiente. Sorolla debía tener cuarenta y seis o cuarenta y siete de edad; yo, veinticuatro. Los pintores y el público de nuestros días no pueden imaginarse la fama de que Sorolla gozó en su época. En los estudios alababan casi unánimemente su obra. Llegaban a ellos noticias de los triunfos que Sorolla obtenía fuera de España y de los altos precios a que se pagaban sus cuadros. Los más de los pintores jóvenes eran sorollistas. Lo fué Julio Romero de Torres —mozo entonces— antes de dedicarse a pintar con tonalidades de cuadros de museo antiguo, Musas gitanas y Coplas andaluzas. Lo fuí yo también, en mi truncada vida de pintor. ¿Cómo no había de emocionarme ante la sencillez y el entusiasmo casi de niño con que el glorioso artista me explicaba su obra? Se me figuraba que no era un maestro quien me hablaba, sino un compañero mío, alumno de la Escuela de Bellas Artes de San Fernando.

No ha sido esta la única vez que me he hallado con un hombre insigne que conservaba, en la cumbre de la carrera, los mismos entusiasmos de cuando la empezó. Don Miguel de Unamuno, a quien traté bastante en la última época de su vida, se apresuraba a leernos en el Ateneo el artículo recién salido de su pluma destinado al diario «Ahora». Lo hacía con igual impaciencia y gesto interrogativo del muchacho que empieza la profesión de las letras y lee a otros muchachos como él las cuartillas que acaba de escribir con la esperanza de dar con un periódico que por favor se las publique.

Es admirable este amor a la propia obra.

Juan MENENDEZ ARRANZ

MIGUEL VILLÁ

MUSEO DE ARTE MODERNO. MARZO

A Miguel Villá lo consagró, hace ya algunos años, Eugenio d'Ors. Formó repetidamente en aquel Salón de los Once, que asumió la responsabilidad y la pretensión, sin duda desmesurada para sus fuerzas y para las posibilidades de la misma pintura española a la sazón (inmediatamente después de nuestra guerra y en trance de crisis y renovación del arte español), de seleccionar y presentar nada menos que las once mejores obras expuestas en España a lo largo de cada año; en cuya labor de selección, aunque prestó útiles servicios a la crítica y al público, en cuanto al orden y la orientación, no pudo menos de haber injusticias y agravios para algunos artistas que se quedaron fuera, condenados sencillamente por un jurado al fin y al cabo restringido, particular y no exento de pequeños intereses y compromisos, como es humano por lo demás, pero cuyo prestigio, precisamente, si hizo bien a algunos, elegidos, también contribuyó a aumentar el agravio de aquellos no elegidos que merecían serlo y tal vez más. En esto fué, sin duda, censurable la doméstica dictadura del Salón mencionado y de la Academia Breve, con el pontífice d'Ors a su cabeza, de la que se nos han quejado, no sin razón, ciertos artistas respetables. Pero, con todo, la labor que el Salón hizo fué, en bastantes aspectos, útil y meritoria; y, con las salvedades dichas, debemos recordarlo con gratitud.

El propio d'Ors hizo, en el catálogo del Salón, la glosa y exposición de méritos de Miguel Villá, a quien presentaba como un artista destinado a perduración, en razón —creemos que un tanto fútil y donde se trastruecan conceptos— de tener la materia plástica de que se vale el pintor cierta entidad puramente material, en su sentido más rudo de espesor y materialidad, capaz de soportar las acometidas del tiempo; ya que d'Ors se quejaba, al respecto, del maltrato que los años impusieron a las obras de la mayor parte de los «impresionistas», cuyos lienzos, famosos y fragantes un día, aparecían ahora ennegrecidos y adulterados, por no haber sus autores dado la debida consideración a la parte material de los mismos, a la técnica del color, a su espesura, etc.

Sin negar en modo alguno el valor del aspecto técnico-material del cuadro y de lo que de oficio tiene el arte de la pintura, en cuanto a la mezcla y química del color, a su preparación, al imprimado y demás operaciones artesanas, nos parece excesivo fundar la perdurabilidad de una obra en estos aspectos antes que en otros, espiritualmente mucho más imporantes. Pues el valor de una obra de arte, lo es antes que nada por su espiritualidad; y su factura material no hace sino cumplir el papel de sostener cuanto sea posible esos valores espirituales, únicos que dan eternidad a la obra: la eternidad simbólica y siempre relativa (aunque se usen los más duraderos y nobles materiales) que tienen todas las obras humanas.

Afortunadamente, en el caso de Villá hay otros valores que los del mero espesor de sus pigmentos para tomarlo en consideración; y si hemos citado aquí esos pormenores historiográficos, fué sólo para situarlo mejor ante el lector.

A Villá, pues, lo recordamos por sus «cocinas» del Salón de los Once, por sus «establos» del mismo Salón, por cierto paisaje, notable, presentado en una Bienal, amén de otras obras que hemos visto y ahora no precisamos bien. Es, para nosotros, pintor familiar. Hagamos, después de esto, una crítica con toda la inocencia y ausencia de prejuicios de que seamos capaces, si nos es posible. Intentémoslo, al menos.

Lo primero que tenemos que decir es que este pintor tiene una visión original, aunque tenga notorias influencias de Cézanne (¿Quién se escapa de alguna, y menos de tales colosos?) en la manera de tratar el follaje y otros aspectos del paisaje. Es una pintura catalana a ultranza, como lo era la de Sunyer, a quien también recuerda algo, en la común influencia sobre ambos del genio de Aix; pero recordando a Sunyer y recordando a Cézanne y siendo muy catalán, como otros muchos catalanes, tiene Villá una visión muy personal. Por esta sola razón, ya sería digno de estima.

Acuña fuertemente esta personalidad suya: en la temática, en el color y en todo el mecanismo de su factura y de su estilo. Un cuadro de Villá se distingue entre mil. Nos viene, súbitamente, a mientes otro cuadro de Togores, catalán igualmente: un cuadro de establo, con caballos puestos de grupas, que tiene muchos puntos de contacto con los «establos» de Villá. Pues bien, Villá, con todas esas reminiscencias y contra ellas, sigue siendo original. He aquí su mayor mérito.



Otros méritos:

Su dibujo es profundo y nacido de la observación sostenida del natural, lo que le permite modelar con rigor, aun permitiéndose ciertas libertades y estilizaciones; y su estilización, esas estilizaciones, no son o no es caprichosa ni artificiosa, sino realmente espontánea y realmente simple. En esto, se parece Villá a los clásicos. También es clásico en el culto de sus afectos. Y digo afectos porque la pintura, como todo arte, obedece, en lo más profundo, a una grave y oscura motivación puramente afectiva. Son clásicos aquellos artistas que, a más de ciertas condiciones de maestría y espiritualidad eminentes, responden a motivaciones afectivas entrañables y de íntima raíz. Los afectos de Villá son los de su tierra, en lo que la tierra tiene de llamada y de circunstancia supremamente determinante; son los de su cultura, en lo que la cultura tiene de atmósfera espiritual que no se puede negar o desconocer sin traicionarse a sí mismo. Es catalán a ultranza y mediterráneo a ultranza: de su tierra y de su cultura, fuentes constantes de originalidad y de universalidad.

Y ahora, los reproches. Yo no sé si estos reproches son justos o no. En todo caso, son los que hace mi personal retina y mi sentimiento del color y de los valores del color. Aunque yo, como hijo de un país de nieblas y de grises, tal vez no sea el crítico más capacitado para reaccionar debidamente ante las opulencias y violencias cromáticas de la luz mediterránea. Sin embargo, yo también he pasado por Cataluña, recorrido sus tierras y contemplado aquellos paisajes y aquella luz, y...

A mí me hieren y dañan esos colores chillones, colores crudos, exacerbados por la espesura material, que a veces me recuerda el cartón de los caballos de cartón pintados, sobre todo cuando Villá se ayuda, para dar la impresión de relieve o para acentuarla, del relieve real, del bulto y giba del pigmento, sobre la tela. Me hiere, aun más que el color crudo, la exageración que de esta crudeza pretende hacerse, como si se despreciara deliberadamente todo matiz y el matiz fuera una frusleria deleznable. No sé: hay algo enfático, agresivo y despreciativo en todo esto, aunque yo no acierte bien a determinarlo. Lo sólo enfático que yo veo en medio de tanta sencillez, de todo el resto, que es pura sencillez y serenidad. Tal vez —ya digo— yo me equivoque; pero esa es la impresión que siento. Sobre todo, en los verdes: esos verdes agrios iluminados con un amarillo rabioso me hacen verdadero daño. Yo no he visto, en cuanto al color, así el paisaje de Cataluña. En todo lo demás, en cambio, me parece muy fiel la visión de Villá.

Yo he tratado de ver su obra sobreponiéndome a la antipatía instintiva que me produce esa sensación cromática tan contraria a mi natural. Porque deseaba ser lo más justo y ecuánime posible, aunque no estoy seguro de haberlo conseguido.

LUIS TRABAZO

JULIO CALLEJ

SALA ABRIL: MARZ

Vemos con simpatía la obra de este
cultor, al que suponemos joven y con
tante camino por delante. Es siempre
intento noble y laudable el de intentar
var a la plástica la experiencia directa
la vida diaria, o lo que es igual: el pa
de las fuentes de la vida circundante (e
peya) y de la experiencia personal
viente (motivación lírica). Como movim
to inicial, esto hay que aprobarlo y pr
rirlo en cualquier caso al mimetismo o
silamiento a mansalva de la ajena o
aunque ésta sea eminentísima, por ob
razones de honradez y autenticidad.

Los motivos de Julio Calleja están
en la calle y en la plazuela, en el car
y en la playa, en la casa, en el talle
Bien lo dicen los títulos: «Comadres
Lavapiés», «Marineros», «Niñera», «Fu
lista», «Minero», «Lavandera», «Cosiend
máquina», «Desnudo en la playa»... Su
cer nos parece honrado.

Peligro de esta plástica: por un la
las masas, llevadas al exceso. Pues, si
cierto que la escultura es entre otras co
pero en gran medida un juego de ma
no lo es menos que hay que cuidar rig
samente el equilibrio de las mismas, y
se corre el peligro, de no vigilar much
conservación de aquél, de despeñarse e
monstruoso y en lo que yo llamo —con
cablo de uso particular y que pido al
tor me permita usar aquí— «amorcilla
De las masas y su juego no se puede
sar sin correr ese grave riesgo.

Otro peligro: el que la anécdota, po
deseo de apurar lo que la misma vida t
de anécdota, no llegue nunca a ascend
categoría, como distinguió muy bien E
nio d'Ors. Esas comadres de Lavapiés
otras figuras y temas—, por culpa de
pasarse de rosca en la lealtad a los m
los, se ponen al borde del «ninot».

Por lo demás, nos parece que hay
Calleja un escultor de buena cepa, au
debe trabajar todavía mucho para dep
sus formas, todavía algo rudas (y no
dejamos engañar por la aparente opule
de las masas, sino que consideramos
mente su estructura formal). Pero ya
mucho lo que trae y merecedor de elo
sobre todo por su autenticidad. Calleja
halla en un camino parecido (por la te
tica y factura) al de Cristino Mallo, q
su vez partía de Hugué, y éste... Es a
table y deseable y bueno el seguir una
dición, siempre que, como ocurre en n
tro caso, los respectivos escultores
fieles a sí mismos y honrados, cada un
su esfera propia y según su rango.

T

NOTICIAS DE CIN

Al éxito de la película «M
celino, Pan y Vino», que escr
José María Sánchez-Silva,
canzado en Nueva York,
que añadir el éxito reciente
«Bienvenido, míster Marsh
en Washington. La película
Berlanga se ha presentado
el cine Dupont con el tí
«Welcome, señor Marshall»
narrada en inglés por M
Evans. «Evening Star» dice:
en España quedan más pelíc
como éstas, pueden mandárn
las ahora mismo.»

Unos de los «Diplomas
Gran Premio Feria de Mil
concedidos a propósito de
VII Exposición Internaciona
Cine Publicitario ha corresp
dido al film español «Hágas
luz», realizado por Moviereco
Moro.

Mur Oti ha regresado de
viaje por la América hispana.
ultimado allí interesantes
yectos. La realización de «M
bí», en Cuba, y «El rey Cri
bal», en Haití.

Está terminándose de ro
«El hereje», según la obra
Sánchez-Silva. El director es
alumno del I. I. E. C.: Franc
Moro.

PANCHO COSSIO

Expuso Pancho Cossío en los salones del Museo de Arte Moderno —o Contemporáneo ahora, no estoy muy seguro— una amplia exposición de muchos cuadros, donde había muchos bodegones, tres retratos, una marina con figuras, una tempestad, varios fondos submarinos, algunas ideaciones abstractas o lo que sea, puro color y luz; en fin, un largo proceso de trabajo a la vista.

Cossío, hoy, se ha consagrado como uno de nuestros grandes pintores. Nadie lo discute. Gusta a los propios pintores. Tuvo mucho éxito en todos los órdenes, y hasta económico. Uno se alegra en el alma de este éxito de un gran pintor, de este éxito tal vez algo tardío y en ese sentido sospechoso, pues Cossío pintaba como pinta, aproximadamente, hace ya mucho tiempo, cuando el éxito, y sobre todo la venta, se le resistía más que ahora; pero se duele de que el éxito sea precisamente eso: la consecuencia de una fama adquirida a fuerza de golpes y más golpes y el reconocimiento de unos méritos que no se estiman, tal vez, tanto por sí como por esos golpes y más golpes de la fama. Pero tal es el destino actual de la pintura y del arte en general: propaganda y sólo propaganda. Es triste. Hay también algo de escalafón; por esa afición, acaso, que tenemos en España a lo escalafónico, y es también triste. Y hay también algo de moda.

De todas maneras, Cossío es un gran pintor. Merece el éxito que tiene, aunque antes se lo hayan regateado y ahora se precipite. Y más vale que el éxito lo haya visitado en vida. Uno se acuerda de que Van Gog, el más grandes artista moderno, el de más alma y espíritu, se pegó un tiro sin que hubiera llegado a vender un cuadro. También es esto triste.

La pintura es un largo camino, un camino difícil, para el que se requieren, además de dotes naturales, una inmensa vocación, mucho, mucho tra-



bajo y perseverancia, mucha capacidad de lucha, lucha contra la nada, contra el vacío, contra la niebla y las telarañas, y las vacilantes sombras de las valoraciones en uso, un tanto caprichosas e inseguras siempre; mucha tenidad y honestidad, en fin, y mucha capacidad de sufrimiento y aguante, si no se es un farsante o un hombre muy afortunado. Cossío ha tenido tenacidad, porque era un artista de veras; ha sabido resistir y permanecer fiel a sí mismo, a un concepto muy suyo, indiferente a los vaivenes de los que lo rodeaban, siguiendo su camino, y, al fin, triunfó. Pero no se trata ahora de esto tan sólo: hay otros pintores que luchan honesta y seriamente, al lado de muchos, muchísimos farsantes, y que luchan en ese vacío y esas nieblas y esas telarañas, y a los que a lo mejor —a lo peor, debiéramos decir— nunca sonreirá la fama. Yo pediría un poco de equilibrio en las valoraciones, un poco de ecuanimidad: atenerse a la obra, sea de quien sea, y no sólo a la fama. Pues nunca como hoy fué necesaria la objetividad, la proporción en el juicio y la ponderación, para orientarse entre tanto ruido...

Pero volvamos a Pancho Cossío.

Se dice de él que tiene una técnica acabada, acabadísima, y se pondera esa técnica —«cocina» se ha dado en llamarla— como la nota más distintiva de la pintura de Cossío. Yo, en cambio, no creo eso. Creo que la técnica es sencillamente buena, como otras muchas; experta, con mucha práctica, desde luego; con mucho hábito de mover pintura, de zarandearla de un lado para otro, con la espátula, el pincel, veladura aquí, veladura acullá, secados, raspados, gasolina, aguarrás, trementina, aceites ligeros y pesados, los más variados pigmentos y materia (Cossío lo ha probado todo antes de decidirse por su sobria paleta actual); pero que, en fin de cuentas, no acaba de ser una técnica magistral. Práctica y técnica son dos cosas diferentes. Siempre lo he creído así y lo he dicho. Si sólo fuera por la técnica, eso que llaman técnica, Cossío sería sólo un pintor mediano. Su dibujo es dudoso. Su dominio del color, dudoso también: en cuanto se sale de los grises y se mete con un color violento, el color chilla. Por eso rehuye Cossío el color violento. Tampoco fraguan bien los blancos. Por ejemplo, no fraguan en esa marina con figuras, que, por otra parte, es un cuadro estupendo, a pesar de todo. Pero es por otra razón: por el profundo sentimiento íntimo que anima esa pintura, que conduce esas formas hacia la elaboración de un mundo de exquisita sensibilidad y estremecimiento. La nota peculiar y definidora de Pancho Cossío, para mí, es su delicadísima sensibilidad para los tonos. Esta sensibilidad es puramente instintiva, una cualidad congénita e inimitable (por eso, también son tan infames y resultan tan repulsivos sus imitadores, que ahora le han salido a Cossío como una erupción de granos), una cualidad que él trata de llevar, laboriosa y tenazmente, a la plenitud de su potencia expresiva. Bazaine, un notable pintor y un crítico de los más serios entre los actuales, ha escrito en sus «Notas» algo que podría aplicarse a Cossío. Dice Bazaine que un pintor define su grado de eminencia por la capacidad que posea para potenciar y animar sus sucesivas reencarnaciones. Cossío posee esta capacidad. Reencarna cada vez con más fuerza, con más rigor y con más alma. Un hilo secreto conduce por entre el laberinto de infinitos tanteos, oscura, pero muy seguramente, hacia la luz, aquellas sucesivas reencarnaciones suyas. Y en esto, quien lo guía no es ciertamente su técnica, sino únicamente su noble sensibilidad. Se abandona a lo que el mismo Bazaine llamaría «vocación del color»; pues el color tiene su propia vocación, y los grandes artistas —y sólo los grandes artistas— aciertan a servir esta vocación intrínsecamente objetiva, renunciando, como si dijéramos, a la suya propia y subjetiva, menos rigurosa por eso mismo. Por esa razón de servicio a lo «objetivo», por esa razón de entrega humilde y apasionada, perseverante y fiel, como un fiel amante, y no por otra cosa, es para mí Cossío un gran pintor, uno de los más notables pintores que tiene España hoy día.

L. T.



Oleo de Balagueró.

BALAGUERÓ

Balagueró es zaragozano, según creo, muy joven: veintidós o veintitrés años. Estuvo en París, ignoro si con alguna pensión, y allí tuvo ocasión de observar los movimientos artísticos de esta hora, por así decirlo, en su salsa. Dibuja desde hace tiempo por una afición invencible y connatural, y también ha pintado por pura afición desde muy joven; pero sólo desde hará unos cinco años se lanzó a la empresa de pintar de una manera sistemática, métodica y seria. La infancia de Balagueró fué dramática y dolorosa por razones familiares, y, sin duda, esa historia dejó en él su huella

Por vez primera ha expuesto ahora en Madrid, en la sala Biosca. Su exposición— lo confieso de plano— fué para mí una de las más gratas sorpresas de mi vida de crítico, que va ya para unos quince años. Yo no diré que Balagueró sea un maestro, porque es difícil serlo a su edad, y la pintura es muy larga y tiene muchos e intrincados vericuetos, en los cuales hasta el más hábil andarín se puede extraviar; pero sí me atrevo a decir que si este joven no se desvía de la ruta que hoy lleva, será, más pronto o más tarde, un verdadero maestro.

La factura de este joven pintor es profunda y fragante a la vez. Tiene un sentido muy simple y puro de la construcción, y, sin atenerse a medidas servilmente escrupulosas, conserva siempre un canon de proporción intuitiva muy rigurosa y bella. Tiene, naturalmente, ese don de la cadencia, que sólo se da en los grandes pintores o en los que van para grandes pintores. La pincelada es fresca, sobre todo cuando modela de un modo directo, sin meterse en demasiados berenjenales de calidades materiales. Tiene un noble toque de pincel, y maneja igualmente la espátula con gracia y tino. No da nunca la sensación de hacer nada por puro capricho, sino que siempre se puede vislumbrar en lo que ha hecho una motivación, más o menos acertada o conseguida, pero siempre seria y justificada, y, sin embargo, su pintura conserva un cierto aire de juego, indispensable para la auténtica libertad. Da al dibujo su valor, que es el valor más hondo de la obra, el eje y medula de la pintura, y no se emborracha con el color, como tantos, sin que por ello el color padezca, pues el color se lleva dentro, desde que se nace, o no se lleva nunca, aunque después el color haya que elaborarlo y aprender sus leyes misteriosas y difíciles, a través de una ardua y prolongada experiencia. Tiene él ese sentido, ese sentimiento innato y equilibrado de la noble coloración: una mezcla de gravedad y austeridad y gracia luminosa. Paleta más bien sobria, pero no sin viveza. Y, por último, ese sentido igualmente innato e intuitivo de la belleza, obtenida sin trampas ni halagos, sin adornos falsos y sin merma

de la verdad: una belleza —diría yo— parecida, análoga quiero decir, salvando las diferencias y distancias, a la que tenía Velázquez, que pintó monstruos con belleza, verdad y humanidad únicas. Yo le dije a Balagueró sinceramente:

—De los pintores que pasaron por aquí, usted es el que más se parece a Velázquez.

Lo repito ahora. A él le extrañó, porque su pintura, por fuera, no se parece nada a la de Velázquez; tal vez ni se acordó él nunca de Velázquez a la hora de pintar. Pero a mí me pareció que era así, y así se lo dije y así lo digo. Si hay exageración, por lo apasionado que yo soy en el primer pronto y falto de compás, pelillos a la mar. Otros le recortarán lo que sobre. Pero yo lo dije, sobre todo, por una razón: por lo que esa pintura tenía de sencillo equilibrio y de abstracción profunda, pero arrancada de la vida, y también por esa elegancia natural, que nada tiene que ver con la elegancia de los lechuguinos.

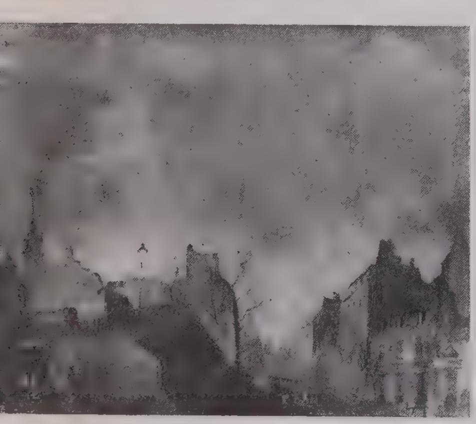
La temática de Balagueró es cualquier cosa: tiene retratos, tiene paisajes, tiene bodegones, tiene composiciones, tiene figuras, tiene manchas casi «abstractas» allí. En todo pone un toque inconfundible. Y, sobre todo esto, hay algo que yo valoro más que todo: que es la piedad. Hay piedad escondida en esa pintura, aunque acaso el mismo Balagueró no se dé cuenta; piedad indeliberada, amor y generosidad. Y eso aunque sus retratos, tan descarnados a veces, parezcan incluso despiadados. Pero hay piedad. Y la piedad, de todos los sentimientos, es, en mi sentir, el más fecundo y vivificante para un artista.



● «Predela con escenas de la Pasión», de B. Martorell. (Fotos Mas.)

EDUARDO VICENTE

Eduardo Vicente tiene ya un estilo acuñado, y sus renovadas exposiciones, por eso mismo, no constituyen una novedad. Uno ya sabe lo que va a ver: ciudades grises, sienas, o verdesiena o verde-gris, envueltas en una atmósfera típica, la atmósfera de Eduardo Vicente, algo que es como una lírica niebla, muy fina y personal, donde todo se funde en una suerte de silencio delicado y humilde, oscuro, apagado, desdibujado, y donde las mismas figuras animadas, los hombres, las bestezuelas, los carros y camiones, que si no tienen alma tienen movimiento, pasan también como desdibujadas y convertidas ellas mismas en niebla, fundidas al propio paisaje, como si ellas también fueran paisaje y no seres vivos, seres reales. Todo esto es muy peculiar. Vicente, Eduardo



Vicente, no saca nada de la cabeza ni, como ahora se dice, de la manga: todo ha sido observado, todo existe, todo pertenece a la vida real. Pero luego él lo olvida, lo sepulta en el fondo de la memoria, y de memoria, o más bien por instinto, un sentimiento inconsciente lo saca de nuevo a la vida, a la calle o al campillo del suburbio o a la tasca, y lo hace revivir, ya con su propia intimidad incorporado, conservando a los seres, empero, su propio carácter, el que ellos tienen, quiero decir, no el de Eduardo Vicente tan sólo.

La temática de Eduardo Vicente ya se sabe: son esas calles de ciudad que digo; siempre grandes ciudades: Madrid (y en este caso, Madrid y París, al alimón), no provincias, por lo común, pero sí, en cambio, pueblos, pueblos de España, pegados a la tierra parda y siena de los campos, o esos mismos campos, secos y áridos, con unos cardos, unas pinceladas tenues e inciertas de manchas sobre las que el pincel seco araña unos trazos, y que en ocasiones están animadas por un burrillo, los burrillos clásicos de Eduardo Vicente, en parajes algo más tiernos y verdecidos. Los cielos son de plata, y dan a los cuadros una tonalidad general de plata. Pero todo, digo, como oscurecido, apagado, mucho más triste.

Yo oigo hablar a veces de la técnica de Eduardo Vicente a otros pintores. Le censuran que pinte con aguarrás, que no apure la materia ni la forma, que no empaste, etc. Yo respondo: tal vez es cierto eso. Pero, ¿cuántos pintores, por el medio que sea, los medios no deciden si no es en relación a los fines, alcanzan a expresar un mundo personal tan sincera e íntimamente como Eduardo Vicente? Pocos, muy pocos, respondo. El es sincero, profundo, por tanto, aunque su materia sea ligera. Su espíritu detesta el énfasis, el amaño, la novedad tonta y huera. Su espíritu ama lo opaco, los seres humildes y modestos, de los que sabe extraer belleza. Se entrega a sus sentimientos, no se traiciona. No hay muchos pintores, sean cuales sean los defectos de Eduardo Vicente, tan originales y auténticos como Eduardo Vicente. El ha enriquecido el panorama de nuestra pintura y ha subrayado el carácter de muchas cosas. Su pintura es como una canción un tanto monótona, pero siempre encantadora, llena de sentido y llena de vida, como la canción de una fuente escondida y leve que canta entre las peñas del campo, entre los oscuros matorrales, entre las piedras, los guijarros o los adoquines...

L. T.

MUSEOS

EL TESORO DE LA CATEDRAL

BARCELONA

PEINE pour joie, *esta es la divisa de aquel caballero desventurado, poeta, erudito, uno de los últimos trovadores, Pedro, Condestable de Portugal y efímero rey de Cataluña, cuya espada se puede ver en el tesoro de la catedral de Barcelona, entre arquillas y báculos, cálices y custodias. Es una espada bellísima, una princesa entre las espadas bellas, una espada de mano y media, con la empuñadura de hierro cincelado, con gracia floral, dorada al fuego, como también la hoja de seis mesas, donde apenas se lee la divisa antes citada, tan similar al* Durch leiden Freude *beethoveniano. En ese tesoro catedralicio, situado en la sacristía ampliada hacia 1400, puede verse también la llamada «silla del rey Martín», magnífica obra de platería catalana, sobre la cual está colocada la gran custodia del XV. Báculos del XIII, cajitas relicario de marfil, cruces procesionales, portapaces y un retablo de alabastro completan este justamente denominado tesoro, en el que la concentración de riqueza material es abiertamente superada por la concentración de riqueza espritual, en formas que pugnan por perforar nuestro «espacio» y abrir sus duras bóvedas para transir a otro universo en el que la verdad no se contrapone a la belleza. Posee la espada del Condestable, además, un valor evidente de objeto personal; cuando la donara a la catedral, en 1466, poco antes de su muerte, hubo de despedirse de ella con nostalgia, con la misma tristeza y extraña felicidad con que yo ahora la tomo en mis manos, como un sueño remoto.*

PASANDO AL CLAUSTRO, EN EL CENTRO de la galería norte se abre la puerta que da al Museo Capitular, que consta de tres salas. La primera tiene bóvedas de ojiva del siglo XV; en ella pueden verse capiteles visigodos pertenecientes a la primitiva basílica barcelonesa (que se halla debajo de la catedral, cruzándola, y que en parte se puede ver, por las excavaciones efectuadas); un frontal de mármol con atributos de la Pasión, dispuestos con ese sentido de la discontinuidad, enteramente abstracto, que caracteriza las obras de ese tema, y que sin duda tiene un origen simbólico a esclarecer; otros frontales bordados en oro y sedas (siglo XV); y las sargas pintadas por Pedro Serafí, para las puertas del órgano de la catedral, durante el XVI. El origen rafaelesco de estas pinturas, entre las cuales preferimos las grisallas, es evidente. Completan la sala cuadros de los siglos XVI y XVII.

En la segunda sala, hacia 1700, se hicieron obras que dieron como resultado la partición de la altísima estancia en dos. La inferior fué decorada en su techo con pinturas de Pablo Priu, de esencia renacentista y marcado espíritu constructivo. En la sala, que es la capitular, hay un Cristo de escuela de Ribera, un gran cuadro del XVIII, de mediano interés y de asunto histórico; una composición en relieve, de fines del XV, del alemán Lochner, autor del relieve en madera de una de las puertas del claustro; una tabla, del XIV y de escuela catalana, de la Virgen con el Niño y ángeles músicos; un retablo dedicado a San Lorenzo, del primer tercio del XV; los restos del retablo de los Esparteros, de Jaime Huguet, y la admirable Piedad, del misterioso pintor Bartolomé Bermejo, acaso cordobés, formado en Flandes. En la pintura de Bermejo se advierte esa feroz necesidad hispana de acentuar el carácter aun a costa de la belleza, adensamiento del trágico sentido de fondo, tiniebla mal disimulada por el oro y la estática simetría. Hay también algo de la diamantina dureza de Mantegna y un presentimiento del naturalismo de Tiziano, en el paisaje de fondo, con luz diagonal y representación exacta de una luz y valores atmosféricos concretos, en matices rojizos y anaranjados, de puesta de sol y sufrimiento.

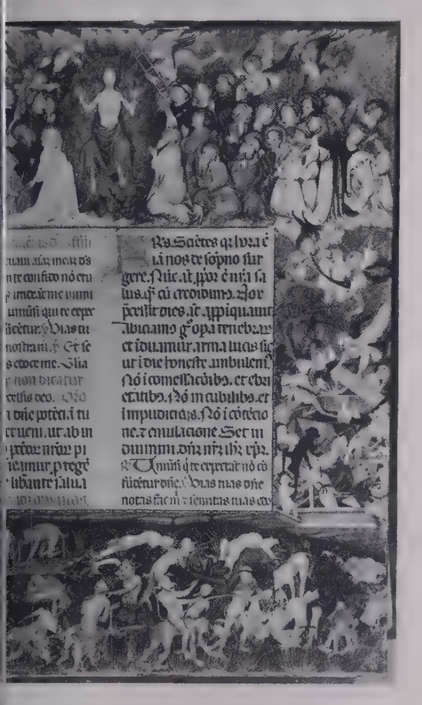
LA PINTURA DE HUGUET ES TAN recóndita en sus virtudes, que sólo tras una atención detenida se revela y endulza. Parece más primitiva de lo que es, y el artista más retardatario de lo que fué. Su serenidad, su sentimentalismo, si es humano expresarse así de un artista muerto en otro mundo apenas concebible, le autorizaron a no interesarse por los aspectos más avanzados de su momento, en lo que pudieran tener de exhibición espectacular, pero su conocimiento se halla implícito en las fórmulas huguetianas, que todo lo someten a la sensibilización de una materia sutilísima, de plumeado increíble, nitidez heráldica, con ademanes cargados de pathos contenido, como idioma sometido a un cifrado perenne. En el color de estas pinturas dominan el gris y el rosa, contra el oro de algunos fondos y un azul ennegrecido por el tiempo.

Por una escalera helicoidal se asciende a la tercera sala del museo capitular, es decir, a la estancia formada por la parte superior de la antigua. Es este un espacio prodigioso. La nervada triangularidad



● Custodia. Principios del siglo XV.

e las ojivas, que pierde tensión al verse royectada a gran altura, como aquí se alla a una escala próxima, humanizada, dquiere un matiz expresionista, sin perder pureza gótica. La sala es de planta rec- ngular, seccionada en alzado por los diná- icos ritmos. Sus pequeñas dimensiones onen todo lo que contiene al alcance in- ediato del contemplador. Domina allí la intura gótica, en un ambiente gótico. Más ue un museo, aquello es una estancia viva, rancada al otro mundo y traída al nues- o, como contraste y posibilidad de trans- utación. Señalaré sólo lo más importante ue llama en seguida la atención. Bajo una bla de Ramón Destorrents, fundador del tilo gótico sienés en Cataluña, con San- Marta y Santa Eulalia, aún muy arcaica, parece la delicada predela de San Onofre, ntada por su discípulo Pedro Serra (pri- era mitad del XIV). El fondo de la esce- a es paisajístico, constituido por montes cosos geometrizados, dorados por una



«Juicio Final». Misal de Santa Eulalia

supuesta luz solar o de glorificación. Edificios lilas, malvas, hierbas grises, fantasmas corpóreos deambulan o se emplazan en el largo rectángulo.

MAS AL FONDO HAY OTRA PREDELA, debida a Bernardo Martorell, el pintor de cien años más tarde, exponente en Barcelona de un estilo que responde al de los hermanos Limbourg de Francia. Con refinamiento de miniaturista, perfección de dibujo e intensidad de color, agotando todas las posibilidades, en armonías próximas o lejanas (como la asociación cadmio anaranjado, carmín, violeta, tan frecuente en los góticos), efigia momentos de la Pasión: Prendimiento, Lavatorio, Atributos, Resurrección y Ascensión. V e m o s luego un Tríptico del Descendimiento, *con un alto relieve en alabastro, en el centro, de grandes valores constructivos y una intensidad corpórea extraordinaria, y pinturas en las tablas laterales. A ese mismo lado, en una pequeña vitrina, se encuentra el* Misal de Santa Eulalia, *obra de gran agitación temática en sus miniaturas. Los tormentos de los condenados en el infierno aparecen embellecidos por la variedad de colores, que transforma en mariposas a los peores diablos, los dotados de tres, cuatro o cinco rostros, para así expresar simbólicamente la disociación, el infierno de la multiplicidad, la escisión, el desamor, la contradicción, la ruptura interna que integra todo lo negativo, el antiuniverso. Pueden admirarse asimismo puertas de altar con ángeles músicos de alas llameantes, que por lo mismo aluden al estilo alemán de en torno a 1500, cuando el gótico descompuesto comenzó a emitir fosforecencias y luces contrariantes.*

Un paño bordado en oro y sedas, del XIV; la casulla de damasco labrado del obispo Ramón de Escales, de la misma centuria, y otro paño con flores de lis doradas (símbolo de la iluminación sobre la sangre) ponen ese tacto blando y distinto, demasiado humano, en la esmaltada policromía de la estancia, contra el gris terrible de la piedra. Una Virgen probablemente italiana, del XIV, finamente hieratizada, triste en su indumento azul, como si el color del cielo no bastara, se encuentra en el muro de enfrente al de las tablas antes descritas. Una gran pintura debida al llamado Maestro de Budapest, *que plasma los* Desposorios de la Santísima Virgen, *del XV, y otras pinturas del XVI completan la serie conservada en la sala, a lo que hemos de añadir alguna escultura del XIII, del XV y del XVI. Entre esas pinturas más próximas a la concepción estabilizada por las academias, destaca la que interpreta el paisaje como un jardín de sorpresas innumerables. Pero otra tabla, aún, del XV, con la Virgen y el Niño en el trono, entre ángeles músicos, vuelve a obligarnos a reentrar en el mundo gótico, que reina en esta sala dominada por la crucería.*



«La Piedad», del misterioso pintor Bartolomé Bermejo.

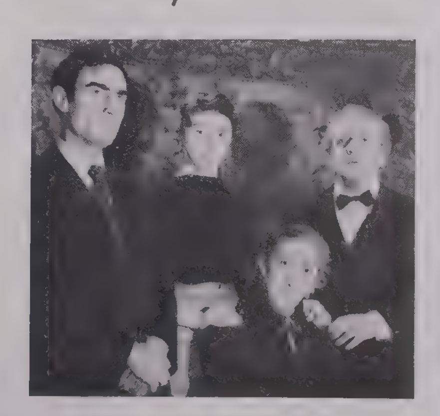
PUES NINGUNA OBRA VALE EN LA estancia lo que ella misma, con su puerta casi secreta, y una ventana que parece no dar a ninguna parte, aunque desde ella se pueda contemplar un edificio admirable, un patio con una fuente gótica, la Casa del Arcediano. Hay algo indefinible en este ambiente, que resiste todo intento de glosa o de interpretación y que tampoco puede confundirse con el misterio que, en última instancia, representa a todo hecho estilístico. Pero, como dice Ludwig Wittgenstein: «de lo que no se puede hablar, mejor es callarse». Sin embargo, cuán incitante la contradicción de misterios. Qué cobarde la fuga hacia el especialismo. Pues no hay duda alguna de que el problema planteado al hombre es siempre el mismo: se trata de representar una santa en el martirio o de remover la sucia pintura negra para que dé resplandores violáceos, calidades de pizarra o de mica, sonidos de fagot y de arpa en el registro bajo. Estos hechos son a la vez la proyección del hombre y su contraposición, el eslabón de lo objetivo, su descanso y su estímulo. Y en el encadenamiento de toda actividad se encuentra la sola posibilidad de existencia, dentro de un mundo que puede ser configurado por bóvedas nervadas, por dinteles de mármol o por hormigón pretensado, pero que siempre, siempre, cuenta con nosotros como la lanza con la herida, como la espada del Condestable con la mano que no acabó de empuñarla, como la joie del poeta y monarca fugaz con la peine, con esa misma pena que a mí me empuja a veces por las naves oscuras de la catedral de Barcelona.



Claustro donde se halla el Museo Capitular de Barcelona.

JUAN-EDUARDO CIRLOT

KAFKA, EN EL INSTITUTO DEL CINE



Está terminándose de rodar «La metamorfosis», de Franz Kafka, en el Instituto de Investigaciones y Experiencias Cinematográficas, Instituto que logra lenta progresión en cuanto concierne a medios materiales, y más rapidez en cuanto al entusiasmo. El autor de la versión kafkiana es Miguel Herrero, un joven de treinta y dos años —nació en el de la muerte de Kafka—, y que, por añadidura, es pintor, un buen pintor.

Este año deben concluir su curso Miguel Herrero, José María Latiegui y Julio Diamante. Latiegui empezará a rodar próximamente. Los que «terminaron» el año pasado, Carlos Saura, Eugenio Martín y Javier González tienen aún sus películas por calificar.

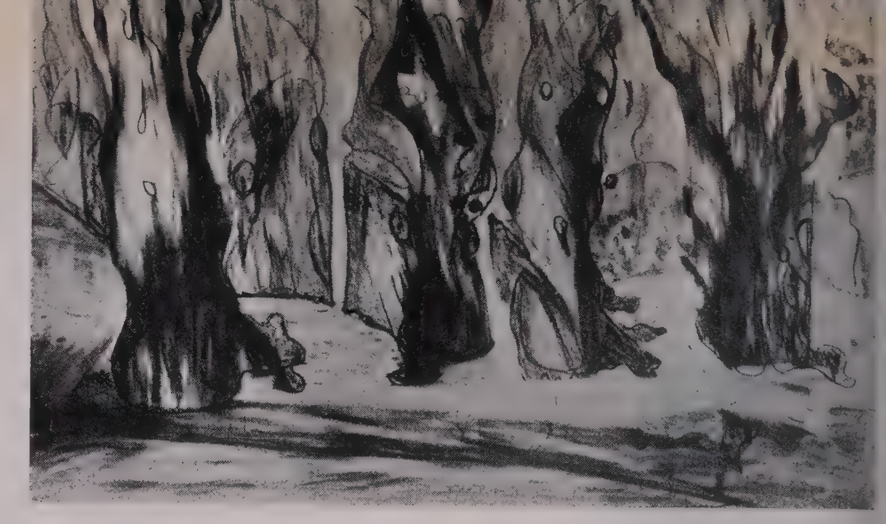
Es de desear que estos nuevos cineístas, cuya vocación, preparación y experiencia son manifiestas, encuentren puerta franca en la cinematografía nacional. Con ello se mostrará que el Instituto del Cine es fértil.

B.

GERARDO ROSALES

GRANADA

La llamada de la vocación aparece a veces de manera imprevista. Es lo que sucedió a Manuel de Falla y, entre los pintores, a Paúl Gauguín, como ejemplo de las «fuerzas» misteriosas, cuyo origen desconocemos, pero de las cuales nos estremecen sus efectos. De forma análoga, Gerardo Rosales, en plena *madurez,* tras estar encerrado en una habitación de su casa durante varios días, se puso a dibujar y a pintar sin descanso. Esto sucedió en Granada, durante el otoño de 1954. Nunca lo había intentado antes; poemas, sí tenía escritos bastantes, por un deseo irreprimible de expresar su agitado mundo interior; pero dibujar, ni siquiera en sus años de estudiante lo había intentado. Desde el primer momento, las líneas y colores se ordenaban con seguridad y rapidez. «Parecía como si un poder interno me obligase a trazar aquellas líneas», nos dice. ¿Era posible que todo fuese improvisado? No; porque el proceso de la creación auténtica no se circunscribe a su *expresión final*... En el subconsciente —o inconsciente— del hombre con alma de artista se van acumulando, año tras año, impresiones diversas; en Gerardo Rosales, colores, líneas y formas, armonía y ritmo de seres y paisajes..., sedimentados en el transcurrir de los años. Conservados amorosamente, sin que él mismo se diera cuenta de aquella inclinación pictórica, brotó un día la obra que el lector, sólo en parte, puede aquí contemplar, casi como primicia: aguas tempestuosas inundándolo todo; tierras que poco a poco surgen del fragor de dichas turbulentas aguas; bosques y árboles que aparecen aquí y allí, en tanto se va iluminando el mundo nuevo con una luz difusa y extraña; selvas y montes; senderos que invitan a recorrer aquel mundo virgen... Así, de la creación impetuosa de Gerardo Rosales —más de 100 cuadros y otros muchos dibujos en menos de dos años—, surgió un paisaje, un universo soñado, conmovedor, de ciudades abandonadas, de fondos marinos con reflejos que vienen del interior del cuadro; de grutas misteriosas, de árboles con expresión casi humana que lloran, suplican y que, al mirarse entre sí, parecen reanudar el diálogo sin palabras de la primera vida.



Arboles

«*La ciudad abandonada*»

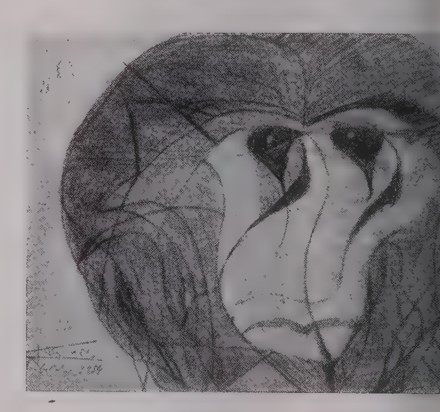
«*Marina*»



Los óleos de Gerardo Rosales, sus dibujos, han conmovido a quienes les ven; tanto en Granada como en Madrid, donde su obra alucinante dejó sorprendidos a los críticos, por efecto de esa originalidad y fuerza que no permite encasillarla en ninguna de las denominaciones usuales. Pues a los cuadros de este pintor granadino —verdadero amigo que fué de Federico García Lorca—, donde ocres, blancos y azules dominan, donde el conjunto de formas iluminadas evoca un ancestral mundo extinto hace milenios, sería peligroso aplicarle la expresión de «surrealista», si con ella señalamos una típica tendencia pictórica, que la obra de Gerardo, muy peculiar e imaginativa, desborda.

Sentimos que por tratarse de reproducciones en negro no pueda apreciar el lector su riquísimo y compensado colorido, equilibrado; su abundancia de materia. Al menos será posible apreciar la claridad misteriosa de su marina, que se repite en la gruta; el gris noble y evocador del «paisaje granadino», su estremecedora «ciudad abandonada»...

Refiriéndonos ahora a sus dibujos, presentamos el muy expresivo «australopitécido»... (Fué «bautizado» así este dibujo por el grupo de arqueólogos que trabaja en esta región, con éxitos de efectivo y mundial alcance, como ya se hizo constar en INDICE). Se trata del primer dibujo ejecutado en 1954 por Gerardo Rosales, y la seguridad en el trazo de sus líneas no ha podido explicársela ninguno de los que le contemplaron hasta la fecha, teniendo en cuenta las circunstancias que entonces se daban en el autor. En su colección aparecen el gesto severo del magistrado; el del hombre que se burla de todo, aunque cruelmente; el leproso, el paralítico o el campesino infortunado y pobre con rasgos de desesperada expresión, acentuada por grumos musculares bajo la piel. Estos dibujos, igual que el de los árboles, suelen producir en quien los mira una reacción curiosa; sobre todo, los que representan tipos humanos: todos nos «recuerdan» a alguien. Surgen en poco tiempo, con febril rapidez; pero han sido el resultado de muchas observaciones captando esos gestos que son la clave de determinados estados de ánimo o como el perfil de ciertas actitudes profesionales. Yo comprendo al creador que dice que su obra se hizo en corto espacio de tiempo, y añade que se forjó durante muchas horas, años a veces. También ante los dibujos de Rosales, para explicárselos, pudiera acudir a nuestra pluma la palabra «expresionismo»; mas sería peligroso emplearla sin «aclaraciones». Actitud expresionista la hay en artistas bien diferentes entre sí y, ¿por qué no?, en Gerardo Rosales, aunque éste no sea un pintor «encuadrado» en esa tendencia pictórica.



Australophiteco

Paisaje granadino

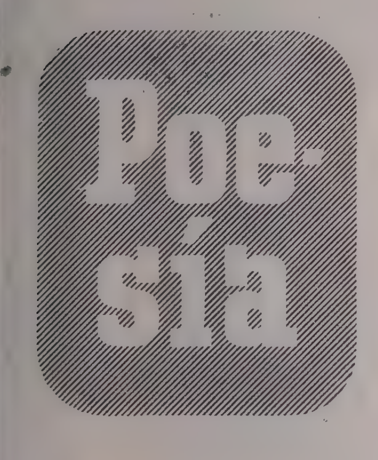


El fenómeno artístico y humano de Gerardo Rosales, el carácter excepcional de sus óleos y dibujos, son, sin duda, de singular interés. Cada vez que contemplamos sus obras nos afectan reacciones dispares, de diverso sentido emocional. Ello nos indica que estamos en presencia de un artista de *personalidad,* cuya obra merece divulgación y atento estudio por parte de críticos e intelectuales. Les invitamos a la tarea.

José CORRAL MAURELL

Del amanecer y del despertar

Los poemas que incluímos aqui pertenecen al libro *Clamor*. Fueron impresos en Valladolid en abril de 1956, como *breve antología dedicada a Francisco Pino y José María Luengo*. Se editaron 75 ejemplares, con viñetas y dibujo en la cubierta de Jesús Mier. De los 75 ejemplares, según nuestras noticias, prácticamente, veinticinco se descartaron por impresión incorrecta. Varios de los cincuenta restantes fueron enviados al Extranjero. La edición es en dos tintas, y los pliegos están numerados hasta el número 15



TREBOLES

Pálida luz por las rendijas.
Dulce expectación en silencio.
Sea, sol, lo que tú me elijas.

Nubes. Del amanecer
Van surgiendo plateadas.
Sean las frescas entradas
En hoy para el fiel ayer.

Dormí tan profundamente
Que el tiempo se me ha tornado
Río que sabe a su fuente.

Alba frente a la flor del tiesto.
Murmullo insinuado hacia un gris
Sin aurora. Día modesto.

Tuya es la aurora, Jesús. (Berceo)
Mira cómo luce el sol
En un cielo de «orange-juice».

Amanece en el cristal,
La Historia se despereza,
Ya vivo entre el bien y el mal.

La madrugada va despacio.
Insomne, cálmate. ¡Paciencia!
Con sosiego el mundo es palacio.

Abril domingo, mañana,
Vaivén de ensueño a sopor,
Fuerte luz en la ventana...
¿Yo? Más: el mundo exterior.

El sol me devuelve a mí mismo,
(*Despierta un enfermo*)
A mi malestar. ¿Soy teatro
De acción ajena? Yo: mi abismo.

ASI FUE, ASI SERA

Mira cómo el verde renace,
Mira cómo el rojo despunta.
Hay ya rosas entre carmines,
Y ya el agua es una aventura.
¿Un deslizamiento muy rápido?
Raudal será que se desnuda.
El aire ahonda una mañana
Que te dará más que ninguna.
Duerme el amor bajo tus ojos.
Espera, mira bien, escucha.

Jorge GUILLEN

Liras a Dios



Soles, lunas, estrellas,
todo gira buscándote en un grito;
son los mirtos tus huellas,
y el acanto maldito
también es signo fiel de tu infinito.

En el viento dudoso,
en el sopor del agua reprimida,
en el monte escamoso
y en el cuarzo sin vida
tu fuerza se estremece contenida.

En la flor olvidada,
en las cavernas tristes de la luna,
en la entraña anhelada
y en la pálida duna
se encuentra tu verdad que es sola y [una.

En el sordo pantano,
en las piedras perdidas sin sentido,
en el crispante llano
de magueyes prendido,
está tu ser punzante y conmovido.

En la distancia impía,
en el estéril yermo sin consuelo
que muere cada día,
y en el variante cielo
se mecen los vestigios de tu duelo.

En el mar quebrantado,
en las grietas de un cedro resentido,
en el llameante prado
mil veces removido
va creciendo tu esencia y tu sonido.

En el nopal sangrante,
en la laguna de agua anochecida,
en el cielo ondulante
y en el astro en huída
brilla tu luz fundiendo muerte y vida.

En el volcán airoso
por el tajante tiempo embravecido,
y en el río tumultuoso
de selvas guarnecido
existes entre sombras escondido.

En el clavel llagado,
en el rosal que en polvo degenerá,
en el lirio enlutado
y en la azucena austera
en pétalos tu esencia se exagera.

En la mañana alada
que aviva su corola al girasol,
y en la tarde dañada
de lúgubre arrebol
sol de soles tu ritmo es el del sol.

Guadalupe AMOR

"CLAMOR" ANTICIPADO DE JORGE GUILLEN

Lugar de Lázaro

Jorge Guillén ha anticipado varios poemas de su nuevo libro *Clamor*. Hace unos tres años que vienen anunciando, e incitando en el amante de la poesía, el interés por este libro, en el que su «cántico» se hace poético «clamor».

El último poema aparecido, acabado de imprimir en enero de este año, se titula *Lugar de Lázaro*, y ha sido editado primorosamente, en Málaga, por Bernabé Fernández-Canivell (1). Sigue al *Luzbel desconcertado*, aparecido en Milán, y cuyo colofón lleva la fecha del último día del pasado año.

Parece, pues, que en la unidad de *Clamor* se van a integrar poemas largos, y que algunos de ellos apuntan a temas trascendentes a lo puramente terreno, a la residencia en esta tierra tan amada y tan complacidamente cantada, en sus maravillosos y transitorios seres, por el mismo poeta. Ese afán de eterno mediodía —*Las doce en el reloj*— y de «más vivir», de pervivir, que desde el principio apuntaba en la poesía guilleniana, pero que se había intensificado en los poemas que habían hecho crecer el cuerpo de *Cántico* en sus últimas ediciones, había de desembocar en una preocupación por la trascendencia, que limita, rebasa y estimula nuestro terreno vivir.

Además, la trama del mal y del dolor en nuestra vida se ha hecho en nuestro tiempo tan de bulto que no pueden ser desdeñados ni olvidados por una poesía que asume en su canto al Universo, aunque se ciña a la evidencia del ser y a sus límites temporales. El principio demoníaco y la presencia de la muerte, que a la negatividad de aquél se liga, llenan hoy los lugares del Orbe y piden su puesto en una poesía que canta la realidad del ser en su contingencia existencial. A esto responden *Luzbel* y *Lázaro*, si bien la vena de afirmación del ser en este mundo, tan evidente en la poesía de Guillén, nos traiga precisamente el muerto resurrecto, que tan cotidiana y tan complacidamente vuelve a morar en la tierra.

Lugar de Lázaro es, así, un poema de tema bíblico. Parece que la Biblia sigue siendo, como tan retóricamente decía Donoso Cortés, la «estrella del Oriente, adonde han ido a beber su divina inspiración todos los grandes poetas de las regiones occidentales del mundo». Pero, en la humana inspiración de este canto, el tema expresa la experiencia vivida por un hombre de hoy.

Consta el poema de cuatro partes. En la primera se nos contrapone el cadáver de Lázaro, la «cosa» que fué hombre, y que todos somos en potencia, al alma que va a solas, desnudada de su acostumbrada vestimenta carnal, «inhabitante», a esa región confusa —«¡Oh, seno de Abraham!»—, donde la experiencia plena de la otra vida, antes de que la Redención se consume, no bien se alcanza.

Los endecasílabos, sin rima, en que la visión poética cobra ritmo, se mantienen en el bisel entre la coherencia y la libertad de este estado de disgregación, de ruptura «De aquella concordancia venturosa/Del ser con todo el ser», que se relaja en «Montón indiferente y disgregado». La incomunicabilidad del hombre con las cosas, que las hace lejanas en presencia, se ha establecido entre el cadáver y «el cerco doloroso de los vivos», que le buscan y se sienten traicionados:

> *¡Oh, cadáver, oh siempre el más* [*extraño,*
> *Tan inmediatamente extraño a* [*todos!*

Y, mientras tanto, el alma despojada avizora sorpresas, «presagios/de no se sabe qué ulteriores fondos»:

> *¡Qué sorpresa*
> *Llegar hasta sí mismo en este* [*apuro*
> *Catastróficamente a solas simple,*
> *A solas sin los huesos, sin la piel,*
> *Sin compañía corporal, sin habla,*
> *Nada más un espíritu en su espí-* [*ritu!*

Esto es lo primero que el alma del difunto descubre: soledad. Y, acaso, en ella dolor, porque, después de todo, es natural, como decía Quevedo: «Siento haber de dejar deshabitado/ Cuerpo que amante espíritu ha ceñido.» Y, así, «el difunto, afirmándose, principia/por descubrir carencia». Todo se extingue en el olvido:

> *Todo queda entre zarzas corporales.*
> *Todo falló entre el polvo y las pa-* [*siones.*
> *¡Más Acá inasequible! Ni querencia.*
> *La Eternidad devora los recuerdos...*

En este desarraigo hay una preparación para la «plenitud celeste»; pero en el entretanto —que no es una entretiempo—, Lázaro no puede más que conformarse, esperando:

> *¡Qué pureza*
> *Terrible, qué sosiego permanente,*
> *Espíritu en la paz que aguarda al* [*Hijo!*
> *El Hijo va a venir. ¿Le espera* [*Lázaro?*

Así termina. Y el Hijo va a venir a la misma terrena tumba, después de que la tierra lleve en los hombros cuatro días aquel cadáver, pues por entonces —inserción de lo Eterno en el tiempo— el Hijo andaba, encarnado, por tierras de Betania.

Quizá no tuvo tiempo Lázaro, en su breve desasimiento corporal, que ese «sosiego permanente» se hiciera per-

(1) JORGE GUILLÉN: *Lugar de Lázaro*. En Málaga, en la Imprenta Dardo, 1957.

petua renovación y descubrimiento de lo siempre nuevo que Dios es, como comenta San Juan de la Cruz, refiriéndose a su verso «las ínsulas extrañas».

●

La segunda parte del poema nos cuenta, en romance —tan adecuado a la narración y al diálogo—, el hecho mismo de la resurrección.

Formalmente, hay que distinguir el romance narrativo de fondo, con asonante en *e-o*, del romance que intercala las palabras de Cristo, asonantado, como su mismo nombre, en *i-o*. Los cuatro primeros versos ya lo muestran:

El Señor decidió entonces
Asistir al tan borroso
—Mucho duerme nuestro Lázaro,
Yo despertaré a mi amigo.

Pero después de las últimas palabras de Cristo —«Levántate. Ven tú mismo»—, la rima cambia, y se cierra esta parte del poema con un romance en agudos:

Entonces el sepultado
Sale de su propio horror,
Prieto de cabeza a pies
Entre blancuras, en pos
De la sagrada palabra
Que exige resurrección.

Y es que la palabra decisiva del que es por excelencia Verbo lo cambia todo, pues trueca la muerte en vida, «exigiendo» resurrección. La Resurrección que El es, y que en sí consuma, levanta de su mortal caída, de su *lapsus* en la nada, a todos los hombres, pues todos van tras la Palabra de Vida, incluso aquellos que no lo creen así:

Al Hijo del Hombre siguen
Los que le siguen en todo,
Y también los errabundos
Sin fe, compasión ni arrojo.

La exigencia de resurrección es permanente, porque las substancias incompletas que el cuerpo y el alma son, piden su entero ser, y por eso exigen la resurrección de la carne, aunque, cuando este final suceso acaezca, no será el alma la que vuelva a morar en este mundo, sino el cuerpo, el que, glorioso, goce de la vida inmarchitable.

Por esta exigencia permanente de vida, el poeta sigue cantando:

Palabra que eternamente
Lanzando está aquella Voz
....
A los hijos de los hombres
Necesitados de Amor.

Pero todos son «necesitados»; luego a todos se lanza —incluso a los que por falta de amor se suicidan—, pues ese amor es «más fuerte/que la desesperación/del hombre a causa del hombre», que a Dios no vislumbra.

Invocativamente, el romance termina pidiendo:

Para todos esperanza
De plena consumación.

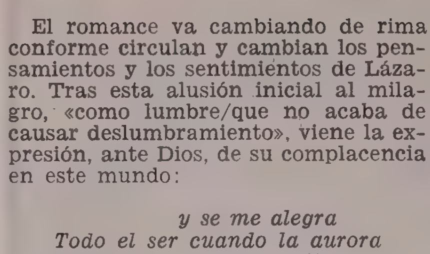
●

Y he aquí —tercera parte— a Lázaro entre los suyos, en su casa, «entre Marta y María». El verso —libre— cobra sencillez y ligereza para cantar lo cotidiano. Porque Lázaro no aparece en el poema con ninguna aureola extraña; vive modestamente su vida de resucitado, entre las cosas y las gentes, como uno más:

Ni solo está a menudo nuestro
[Lázaro
Ni busca soledad para su alma,
Dichosa de sentirse dependiente
Del prójimo.

El poeta encuentra aquí ocasión para revivir la sentimental adherencia a las propias experiencias del pasado, que han dado consistencia de memorias al suelo de la vida interior:

Gozo de estar allí,
Allí, sobre aquel suelo recorrido
Por los pies y los ojos que recuerdan,
Bajo el árbol en sombra,
Sombra tan conversable,
Frente a la flor que desde lejos
[huele.



Y así, el olmo y el ciprés, el jazmín y el azahar, todos «vivos en emisiones instantáneas». La novedad del vivir cotidiano —tema muy del poeta—, para quien sabe gozar las presencias sucesivas, le hace sentir cada mañana la vida como renovada:

Y siempre, al despertar,
Se le renueva la viril frescura
De un sol en viento sobre un agua
[en curso.

Sin duda, Lázaro sabe; pero, ¿qué sabe? Su saber de ultratumba es indecible para él mismo. Todo es interrogativo; ni se sabe si los demás se atreven a preguntar. En todo caso, lo que sabe, «lo sabe sin palabras,/sin referencias a comunes términos/humanos». Vive en la temporalidad de los menudos quehaceres y en la contemplación, «terrenal criatura de su Dios», que mira cómo «todo es diario con prodigio oculto».

Solamente a veces, en las noches claras y largas, el sueño no acude, y Lázaro retrocede, se hunde en un pasado inquietante, que levanta en él el temor y la súplica:

De paz no goza el hombre que re-
[cuerda
Para sí, para dentro, lo indecible.
Unico en el retorno de ultratumba,
Se interroga, compara, sufre, teme.
Se encomienda a su Dios,
Suplica.

●

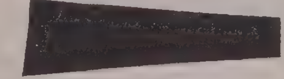
Y esta súplica —Lázaro en comunicación con su Dios— constituye la cuarta y última parte del poema: invocación, ruego, deseo. El romance vuelve a ser el metro expresivo, como lo fué del diálogo y la narración. Así, la variedad de ritmos corresponde exactamente a los diversos momentos del poema y a las situaciones humanas que en ellos cobran voz.

Lázaro, en esta súplica, sigue siendo el Lázaro terrenal, adherido a su patria y a su mundo, aunque sabe de su excepción, que ya se le ha olvidado a los otros, a fuerza de volver a ser uno más entre ellos. Pero Lázaro lo recuerda, más con espanto que con alegría:

Aunque no lo advierta el mundo,
Privilegiado me yergo
Frente a ese mundo que ignora
Cuánto me enseñó un silencio.
¡Silencio atroz!

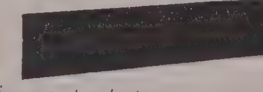


Director:
JUAN FERNANDEZ FIGUEROA



Subdirector edición nacional
EUSEBIO GARCIA-LUENGO

Subdirector edición extranjera.
ALVARO FERNANDEZ SUAREZ



Secretario de redacción
JUAN MAYOR SANCHEZ



Dibujante:
JOSE ZALAMEA

El romance va cambiando de rima conforme circulan y cambian los pensamientos y los sentimientos de Lázaro. Tras esta alusión inicial al milagro, «como lumbre/que no acaba de causar deslumbramiento», viene la expresión, ante Dios, de su complacencia en este mundo:

y se me alegra
Todo el ser cuando la aurora
Vuelve a descubrir la tierra,
Y en el rocío del prado
La niñez más frágil tiembla.

Claro es que todo esto es creación y don divinos; pero en esta calleja «se ahinca» Lázaro, en este estar que le hace ser quien y como es:

...Y gracias a tantas formas
Firmes que se me demuestran,
Soy —porque estoy.

(El recuerdo del arranque inicial de la poesía guilleniana, en *Más allá*, es inevitable.) Y, de realizar el viaje, por segunda vez, quiere ser el Lázaro en carne y hueso, que es aquí:

Habré de resucitar
Con mi espíritu y mi cuerpo.

Se da cuenta de que comete un pecado, le punza un remordimiento, porque sabe que el reino de Cristo no es de este mundo. Pero su mismo anhelo de gozar de la visión divina, ¿cómo habría de cumplirse sin su adscripción terrena y sin este cuerpo, del que no puede prescindir? Porque el Lázaro esperanzado es este de aquí, que:

Respira con un aliento
Forzosamente apegado,
Sin opción al aire, dentro
De una atmósfera con ríos
Y con montes y con brezos...

Por eso cuando llega a la expresión de su deseo, pide así:

Si fuera
Yo habitante de tu Gloria,
A mí dámela terrena,
Más estíos y más bosques,
Y junto al mar sus arenas...

Todo lo que le impulsa a la inmortalidad es su ser mortal, pues sin éste, ¿cómo desear aquélla? Y este anclaje en la tierra le ofusca la visión de una trascendencia verdadera:

Vergüenza
Me aflige, porque no puedo
Ni pensar tu Vida Eterna,
Y, humillado ya, me acuso
De ofuscación, de impotencia.
Que la sacra excelsitud
como una Betania sea...

Sin embargo, por encima de este deseo, y por confusa que fuera su visión del más allá, no ignora que no es así:

Me equivoco,
Señor. Yo no columbré
Con suficiente despejo
Sino lo que tu Israel
Va atesorando en las cámaras
Profundas de nuestra fe.

La fe es un asidero —«sólo creo en tu poder»—, porque un torcedor le angustia: lo que éste terrenalísimo Lázaro desea gozar como vida eterna no coincide con la Gloria celestial, no es verdaderamente eterna, sino sólo infinitamente temporal. Lázaro lo reconoce, y no se fía de su deseo:

Y no quisiera fiarme
De mi ansia, de mi sed,
De esta torpísima angustia
Que esconde mi pequeñez,
Muy desgarrada.

No bastan la esperanza y la fe para dar reposo a una criatura tan terrenal. Lázaro puede simbolizar al hombre arraigado en este mundo, que en vez de angustiarse por su finitud terrena, se angustia por una promesa de infinitud que rebasa sus deseos.

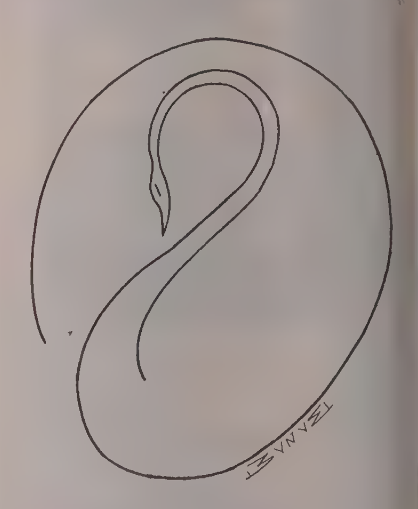
Se vuelve aquí, para expresar esta situación humanamente desmedida, al romance en versos agudos, que sirvió también para cerrar la segunda parte. Forma y sentido se compaginan, como ha mostrado Casalduero, que encontrará la justa adecuación entre la estructura del poema y su sentido.

Yo sólo quiero indicar que el poema roza una cuestión delicadísima y difícil sobre la inadecuación de la inmortalidad a los mortales y la distancia extrema, que Kierkegaard tan dolorosamente vivió entre la finitud del hombre y la Infinitud divina, lo que pone en cuestión la analogía del ser y la dificultad del hombre para elevarse sobre su «terreneidad». Lo que aquí es sentido, la filosofía lo problematiza. Pero lo que se revela por ambos caminos, es lo mismo: la experiencia de una situación límite.

En el poema, Lázaro, que no logra trascender su ser-aquí-quien-es, siente que

...hacia los cielos
Me empuja, casi cruel,
Una exigencia de cumbre...,

pues el anhelo de eternidad arraiga, a pesar de todo, en el mismo corazón del hombre. Pero, incapaz de más, deja que su alma vaya tras el Hijo, y en este abandono a su fe y a su esperanza busca la salvación:



Que su luz sea mi guía.
Quiero en su verdad creer.

Este es el final del poema. La voluntad de creer —no de creer en Cristo—, sino de creer en que ese inconcebible más allá sea el lugar de la felicidad eterna, es lo único que puede hacer para desarraigarse de su amada Betania, del mundo y de los seres temporales en que se complace y de su propia temporalidad, fuera de la cual ningún hombre puede saltar, ni con la imaginación ni con el pensamiento. Sólo puede intentar trascenderla dejándose llevar por la revelación y dejando que sea su guía la luz Increada, que en la encarnación del Hijo resplandece. Cada hombre es un Lázaro en trance de resurrección.

Eugenio FRUTOS.

■

EVARISTO RIVERA CHEVREMONT

Evaristo Rivera Chevremont, portorriqueño, es como si fuera español; su padre y su abuela materna son españoles. Nada en él, a pesar de que toda su vida ha transcurrido en Puerto Rico, nos descubre ese acento o esa especial idiosincrasia del «americano». Evaristo Rivera Chevremont, gran poeta en Puerto Rico, es profesor de Humanidades en la Universidad de San Juan. Hablamos.

Esta es su cuarta visita a España. Estuvo por primera vez en 1919. Y volvió en 1925, en 1953 y ahora. Conoció y trató a nuestros poetas mayores: Juan Ramón Jiménez, Antonio Machado, Pedro Salinas, Federico García Lorca, Rafael Alberti... A raíz de su estancia anterior, el Instituto de Cultura Hispánica le editó una antología poética (1924-1950) y «La llama pensativa» (1950), colección de sonetos en torno a Dios, al amor y a la muerte.

Me habla de Juan Ramón Jiménez en su encierro portorriqueño. Juan Ramón, sin Zenobia o ya a solas con «la sombra transparente» de Zenobia, vive recluído en oscuridad; en una oscuridad física, acentuada por la extremosa sensibilidad del poeta. También allí, en San Juan, trató Rivera Chevremont a Juan Ramón Jiménez. Muy poco. Porque a J. R. J. siempre le ha gus-

ido vivir encerrado en sí mismo, con una ventana» única abierta: la de Zenobia. hora la ventana de Zenobia se ha cerrado. a última vez que lo vió fué cuando la nfermedad de su esposa. Y Juan Ramón oró.

También Rivera Chevremont me habla e la poesía, como algo que no puede denirse, como algo que es y se basta a sí ismo. Para él la poesía es la verdad surema. Con esto viene a decir que el camio recto para llegar a la verdad es la poea. La filosofía requiere el andamiaje, la elta y la revuelta, los puentes y los cabos ue no se atarán nunca. Y es que la poesía intuición, hallazgo, llamarada o «llama nsativa». Esta cuestión nos derivó hacia espontaneidad que ha de caracterizar al oeta. La poesía tiene que ser algo que azca pura y naturalmente. De ahí que el oeta que sea incapaz de vencer a su «cirunstancia» se destruya a sí mismo. No uiere decir que el poeta no pueda evoucionar. De hecho, el poeta evoluciona onstantemente. Pero puede haber evoluones que marquen o dividan la obra. Esas evoluciones, cuando responden a una spontaneidad, a una pureza o naturalidad eadora, son fructíferas. De lo contrario, ruinan la obra poética.

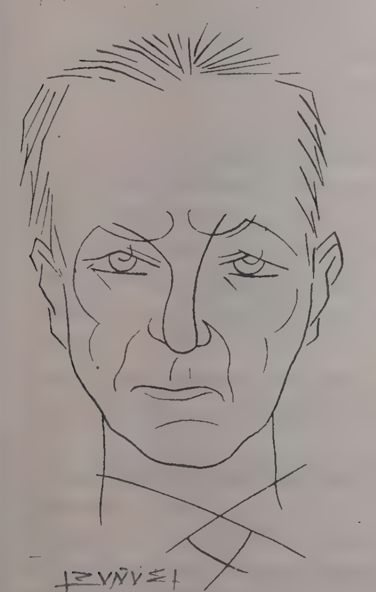
Me habló también del fenómeno de la lemocratización» en la poesía. No es un nómeno exclusivamente español o hispaoamericano, sino general... Actualmente o hay figuras sobresalientes en la poesía; ños destacaban y se imponían sobre las emás. Ahora hay figuras muy estimables, ue son casi legión, y cuyas voces, sino uales, son parecidas... Yo pienso que hará que dar tiempo al tiempo para que sur- esa figura o figuras dominantes.

Y se tocó, claro, el tema de la poesía soal. Para Rivera Chevremont, no hay más oesía que la poesía sin adjetivos. La llaada poesía social, esa pseudo sociología «preocupación social» revestida con adimentos más o menos líricos, como tantas osas del tiempo pasarán sin dejar huella. tra cosa es que el poeta vibre con el munlo, con la realidad social que le rodea. Raro el gran poeta que no vibre con su muno y su tiempo. Porque si el poeta es el ante todo, no por eso deja de proyectar e yo en la realidad social circundante o e convertir esa realidad social circundan- en su propio yo.

En cuanto a la crítica, nada tiene que nseñar al poeta. Entre otras cosas, porque poeta nace y no se hace. Eso sí, la críti- tiene la obligación de «descubrir». Es lgo así como otra creación. De ahí el valor e la crítica. Tanto al creador como al lecor, el crítico le descubre cosas acaso ignoadas por ellos. Y esto se puede aplicar a odas las artes. ¿Pero se hace esta crítica? . S. Eliot es un buen ejemplo de crítica erdadera...

Concluimos por hablar de religión y de olítica. Sobre todo de religión y de polítia aplicadas a España. Evaristo Rivera Cheremont tiene fe en España, fe en sus vaores espirituales, en esos valores en que dignidad humana está por encima de oda clase de materialismos históricos.

M. BUÑUEL



BIBLIOGRAFIA DE CHEVREMONT

OESIA
"Pajarera" (1926).
"Tú, mar, y yo y ella" (1930).
"Color" (1940).
"Tonos y formas" (1948).
"Anclas de silencio" (1949).
"Verbo" (1950).
"La llamada pensativa" (1955).

OVELA
"El niño de arcilla" (1956).

NSAYO
"La naturaleza en "Color" (1940).

Notas teatrales desde Londres: Un drama de OSBORNE y una comedia de USTINOV

LONDRES

El 8 de mayo de 1956 se estrenó en el Royal Court Theatre, de Londres, «Look Back in Anger», de John Osborne; el día 17 del mismo mes, Piccadilly Theatre presentó a los londinenses «Romanoff y Juliet», de Peter Ustinov. Cuando el cronista escribe estas líneas, la primavera de 1957 está ya bien entrada, y todavía puede decirse —dejando aparte la expectación que ha producido el anuncio del estreno mundial de dos nuevas piezas teatrales de Beckett— que la actualidad del teatro inglés moderno siguen siendo las dos obras susodichas, alabadas en exceso por unos, criticadas en demasía por otros, consideradas por todos como sobresalientes.

La acción de «Look Back in Anger» transcurre, en el intervalo de unos pocos meses, en el cuarto-vivienda de los Porter. Una de las ciudades industriales de los Midlans; época actual; cinco personajes contemporáneos nuestros, con angustias y esperanzas que pueden ser o no ser las nuestras, pero que nos son cercanas. «Romanoff y Juliet» tiene lugar en la Plaza Mayor del Estado Menor de Europa y en las Embajadas de U.S.A. y U.R.S.S. en dicho Estado. Epoca actual también; trece personajes caricaturas, que dicen y hacen cosas que pueden o no movernos a risa, pero cuya ironía nos es coetánea. Un drama realista y una comedia de enredo; teatro testigo y teatro de evasión —si hemos de emplear una nomenclatura tan en voga hoy—. Testigo de la situación existencial de una «inteligencia» de extracción proletaria en la Inglaterra de mediados del siglo XX; evasión lícita, durante unas horas, del mundo amenazador de la pre-guerra...

● «A ti te duele que todo haya cambiado. A Jimmy le duele que todo sea lo mismo. Y ninguno de vosotros puede soportarlo. Algo ha fallado en alguna parte» —comenta Alison Porter con su padre—. Esta es, a nuestro juicio, la moraleja «neutra» del drama de Osborne, que si ha de ser clasificado como teatro testigo, no es, desde luego, teatro de «engagement».

Jimmy Porter, el personaje central de «Look Back in Anger», es todo un personaje. Desde el primer instante, Osborne nos le presenta en toda su complejidad humana, sin dejarnos en ningún momento reducirle a un tipo esquemático. Jimmy es un joven de unos veinticinco años, alto, delgado, vigoroso, que suele enajenar las voluntades por su agresividad de palabra, no tanto producto de un afán por zaherir al prójimo, como consecuencia de una franqueza irrefrenada. Es una mezcla desconcertante de sinceridad y malicia, ternura y crueldad; inquieto; vehemente, lleno de orgullo, dominante, sensiblero hasta lo vulgar en ocasiones, absolutamente frío en otras. Jimmy viene de la clase obrera, y, aunque educado en la Universidad, desprecia y aun odia esta institución, que ciertamente considera como algo burgués y caduco. El espíritu de clase es una de las claves de su carácter; hay en él un sello proletario imborrable que penetra muy hondo y que se manifiesta en dimensiones psicológicas muy diferentes, contradictorias incluso.

Visto desde la burguesía, Porter resulta un rebelde difícil de comprender: «Ha nacido a destiempo. Ya no hay sitio para la gente así ni en sexo, ni en política, ni en nada. Por eso es tan inútil. Algunas veces, cuando le escucho, siento que se cree todavía en medio de la Revolución Francesa. Y es donde debiera estar, por supuesto. No sabe en dónde está y adónde va. Nunca hará nada, ni llegará a nada» —dice de él Helena, que ha sido su amante durante unas semanas, y que representa, con toda propiedad, la voz de la clase media—. Visto desde el punto de vista del revolucionario militante, Porter es un desviacionista: «Si la Revolución llega alguna vez, yo seré el primero en ser llevado al paredón, con todos los otros despreciables liberales» —confiesa Jimmy, condolido.

Alison Porter, su mujer, proviene de la clase social alta. Esto es lo que Jimmy no puede olvidar y la razón, tal vez, por la que gusta de martirizarla, aun a pesar de sí mismo. Alison, que espera un hijo, intenta inútilmente abandonar a su marido; una fuerza superior, una fuerza trágica, la impulsa hacia su destino de mártir. He aquí la pequeña trama de «Lood Back in Anger».

Los otros dos personajes de la obra, Cliff Lewis y Helena Charles, aunque con existencia propia y complejidad de carácter, juegan el papel de coro. Cliff —el Estragón de su Vladimir— es, como Jimmy, de origen proletario, y una especie de veneración amistosa le ata a su compañero. Helena, la amiga de Alison, que ocasionalmente se transforma en la amante de Jimmy, consigue, a pesar de todo, conservar su fe —un tanto superficial, desde luego— en los valores del viejo mundo burgués. «El quiere un mundo y yo quiero otro, y yacer juntos en esa cama no cambia las cosas. Yo creo en el bien y en el mal, y no tengo por qué justificar mi creencia» —declara Helena cuando se dispone a poner fin a su adulterio con Jimmy Porter.

Helena Charles no puede por menos de resultar un tanto viscosa e inauténtica. Su solución conservadora es falsa; aferrarse a las ruinas de un mundo que ya no es vigente para las mayorías es, automáticamente, renunciar a la búsqueda del nuevo mundo que necesitamos: las nuevas «creencias» que desplacen el caos de «ideas» en que vivimos. La figura de Alison, por el contrario, tiene algo de nobleza trágica, de profunda sinceridad; su penoso romper con los prejuicios y convencionalismos de la educación familiar, arrastrada con violencia brutal por Jimmy, hace de ella una heroína moderna de fidelidad a los más permanentes valores femeninos. Sin ella, la rebeldía salvaje de Jimmy nunca encontraría cauce; en ella está la esperanza de que la pura rebeldía cobre caracteres positivos.

La escena final del drama, la vuelta de Alison a Jimmy, es de una intensidad poética indudable, y agranda la humanidad de ambos. «Viviremos juntos en nuestra madriguera y nos alimentaremos con miel y con avellanas, como los osos y como las ardillas; montones y montones de avellanas. Y cantaremos canciones sobre nosotros mismos, de árboles acogedores y de cuevas abrigadas, y nos tumbaremos al sol. Y tú no apartarás tus grandes ojos de mí y me ayudarás a guardar mis garras en orden; porque yo soy una especie de oso un poco atolondrado y torpe. Y yo cuidaré de que tengas tu poblado rabo todo lo bruñido que debiera estar; porque tú eres una ardilla muy bella, pero tampoco eres muy despabilada. Así, hemos de tener muchísimo cuidado; hay trampas crueles de acero por todas partes, esperando precisamente animalejos alocados como tú, un poquito mefistofélicos y muy tímidos» —le dice Jimmy a su mujer, reanudando un juego de los tiempos anteriores a la separación.

Pero detrás de estas palabras aun resuenan inapagadas las que el mismo Jimmy Porter pronunció en otras ocasiones, y que resumen el estado espiritual de toda una juventud inglesa: «Nadie piensa, a nadie le importa nada. Ni creencias, ni convinciones, ni entusiasmos... Supongo que la gente de nuestra generación ya no es capaz de morir por las grandes causas. Todo eso lo hicieron hace tiempo por nosotros, en los años treinta y cuarenta, cuando éramos todavía críos. Ya no queda ninguna causa noble, ninguna causa heroica. Si el gran estallido llega y nos matan a todos, no será defendiendo los grandiosos ideales de viejo estilo. Será simplemente por una nueva Jauja de pega. Tan sin sentido y tan sin gloria como arrojarse al tren.»

● «Romanoff y Juliet» no quita ni pone un ápice al criterio que Peter Ustinov pueda merecer como autor juzgándole sólo por «El Amor de los Cuatro Coroneles». Aquí, como allí, se trata en primer lugar de entretener; y si cierta ironía sutil se desprende de la comedia, esto es secundariamente. Lo importante es pasar el rato sin preocupaciones, sonriendo con suave melancolía y dulce nostalgia, mientras vemos cómo se nos va aquella vieja Europa de nuestras historias colegiales. «Si podéis encontraros en un mapa y, ¡ay!, muchos no pueden, veréis en seguida que nuestra posición, geográficamente, militarmente, financieramente, políticamente, administrativamente, económicamente, agrícolamente, horticulturalmente, es del todo esperanzadora» —nos informa orgulloso el General-Presidente de la República del Estado Menor de Europa—; «en consecuencia, hemos actuado como un imán para los invasores, a través de nuestra larga y acrecentada historia. Los ingleses han estado aquí en varias ocasiones, con el pretexto de que no éramos capaces de gobernarnos por nosotros mismos. Invariablemente fueron seguidos por los franceses, con el pretexto de que no podíamos ser go-



bernados por los ingleses. Los holandeses nos hicieron protestantes por algún tiempo, los turcos nos hicieron mahometanos, los italianos nos hicieron... cantar muy bellamente...»

Los personajes de la nueva farsa de Ustinov son, como puede suponerse, convencionales, y la mayoría de las situaciones son archiconocidas en el teatro tradicional de enredo. Sin embargo, la soltura de construcción, la ligereza de desarrollo y el fino humor que impregna todo son cualidades bastantes para que «Romanoff y Juliet» sea una buena comedia. Es delicioso el General —interpretado por Ustinov mismo—, que se siente encantado de haber podido encontrar al fin, después de muchas vanas tentativas, un secreto de una de las Embajadas que no es conocido en la enemiga. Es también enternecedor el Arzobispo, sordo y distraído, que toma a Romanoff y Juliet por dos muñecos y les casa, ante sus atónitos padres los Embajadores de Rusia y de Estados Unidos, en una ceremonia conmemorativa del matrimonio del Rey Niño, Teodoro el Obscuro, y la Infanta de Castilla la Vieja —(«matrimonio que trajo tropas españolas en nuestro auxilio, a condición de que nos hiciéramos católicos», explica el General)—. Son igualmente simpáticos los dos Soldados del Estado, que se entretienen en jugar a formar palabras diciendo letras alternativamente...

El espíritu alegre y confiado del pequeño país europeo acaba templando, al menos por algún tiempo, la guerra fría entre las Grandes Potencias. Peter Ustinov, una vez más, ha vencido la tensión internacional con sonrisas —con sonrisas de los pobres europeos que estamos entre la espada y la pared de dos poderes extra-europeos que se nos disputan.

FRANCISCO PEREZ NAVARRO

Mirador de América

PANCHO VILLA

De Méjico nos llega la segunda edición de un libro extraordinario: la vida de Pancho Villa, el famoso guerrillero cuya dramática personalidad puso en espanto y esperanza el ritmo mismo de la revolución mejicana. El autor de este admirable libro es Pere Foix, actualmente uno de los más inteligentes escritores de biografía y ensayo con que cuenta Hispanoamérica.

Sobre Pancho Villa se ha escrito mucha literatura, y hasta cine. Ha habido de todo, bueno y malo. Sin embargo, hasta hoy no habíamos visto una proyección tan exacta y penetrante del guerrillero mejicano como esta de que ahora nos ocupamos.

Con esta biografía nos llega la emoción no sólo del hombre Pancho Villa, sino también la circunstancia y el proceso de la revolución mejicana. En la difícil trayectoria que siguió ésta hasta consolidarse, Pancho Villa fué una de sus figuras más relevantes. La historia de la revolución mejicana, el hecho más denso y trascendente del mundo hispanoamericano desde la conquista española, tuvo un hombre que le dió sentido y definición profunda, por lo mismo, agraria: Emiliano Zapata, el mestizo del sur. Pero Pancho Villa fué el espectáculo de esta revolución. Sus jinetes, los dorados, encendían la catástrofe y la promesa en los campos mejicanos. Su arma era la sorpresa, la movilidad y también la rabia con que caían sobre el adversario. Siempre fué Pancho Villa el hombre que dominó espectacularmente en la escena y en el drama de esta formidable revolución.

Pere Foix nos traza el personaje y los hombres; vive con ellos en una forma vital, realista y casi acuciante. Al captar el espíritu de esta época, su «Pancho Villa» adquiere una dimensión tensional; es el fondo mismo de la revolución, su embriaguez dionisíaca, su tristeza hiriéndose sin descanso, lo que Pere Foix nos presenta junto al hombre y su drama. El estilo literario de Foix, sobrio, directo y homogéneo, logra destacar aquí con unos diálogos únicos, rigurosamente brutales y expresionistas, ejerciendo sobre el sentido de la obra una extraordinaria influencia.

El atractivo de este mundo de ilusiones y fusiles que fué la revolución mejicana queda perfilado desde un principio, porque nada hay más auténticamente desnudo que ver a los hombres entrar en una vorágine revolucionaria.

En «Pancho Villa» puede verse a los hombres crear su circunstancia y quedar, finalmente, sometidos a ella. En el fondo de esta historia, Pancho Villa no es sólo la revolución con su verdad patética, con su exceso y su austeridad; es también uno de los tipos más singulares de que se haya escrito. Su personalidad es conmovedora; en ella encontramos la ingenuidad del bárbaro, pero también su vertiente pasional y fatalista.

Este «Pancho Villa» tiene una grandeza rústica, que conforme va siendo desarrollada crece en profundidad y arraigo. Nos atrae tanto su tono realista, como su simplicidad descriptiva, su condición de verdad directa, inconfundible. Esto se lo debemos a Pere Foix.

Los relieves de esta biografía los encontramos en su poderosa fuerza descriptiva, en su análisis de las circunstancias del hombre Pancho Villa, todo ello formando una visión del carácter y los sentimientos de la época.

Nos muestra, por otra parte, a los hombres de Villa, infatigables y únicos, con su sentido escueto de la vida. Por ésta pasan sin protestarla y, sin embargo, la agreden sin matarla jamás. El trágico afán de sentirse «nuevos», que para esto pelearon, no inmuta demasiado a estos hombres. Pasan por las batallas sin sentir demasiado su tragedia. Parecen místicos conspirando contra el tedio, rompiendo su estructura por medio de la violencia.

Con ellos se ha edificado una poesía de la revolución, el mito y la leyenda que está ya en el «corrido», esta forma única que trajo la revolución mejicana. Es la romántica que llega después de las catástrofes, la épica que transfigura su barbarie, la lírica de los sentimientos juveniles.

Con estilo claro, P. Foix nos ha traído la emoción exacta de Pancho Villa. Es una literatura realista, sociológica, pero ágil, sin desfallecer en ningún instante. Desde el principio nos lleva por el bronco diálogo de esta gran aventura que fué Pancho Villa.

FREUD

Segismundo Freud ha llegado a sus cien años de haber nacido. El mundo científico le recuerda mucho, y en Hispanoamérica no hay país que deje de hacer reconocimiento a su aportación en la historia de la ciencia médica y social.

Freud dió fundamento a muchos cambios de rumbo en la filosofía y en la psicología hace algunos años. Su influencia está en la obra de miles de autores. Aunque muchas de sus inferencias llevaban el sello de una experiencia local, no universal, y poseían cierto carácter aberrativo, su obra ha actuado como un revulsivo de las bases en que descansaba el método tradicional de la psicología, hasta entonces abstracta o dominada por criterios formales. Faltaba el método genético individual, aquel que podía servir para proporcionar una dialéctica más eficaz. Freud hizo eso.

En Hispanoamérica, como en Europa, Freud ha interesado mucho y, en ciertos casos, ha adquirido estatus de guía ideológico, aun a pesar de no haber sido precisamente un filósofo.

La Casa de la Cultura Ecuatoriana, Núcleo del Azuay, ha impreso un homenaje a Freud, y en este homenaje figuran varios ensayos de alta calidad científica. Uno de ellos, el de Francisco Alvarez González, nos parece una admirable presentación y diagnóstico de la circunstancia del hombre occidental, a su vez presente en la psicología freudiana. Los valores de vida que constituyen nuestra cosmovisión tuvieron mucho que ver en la obra de Freud, influyéndola cualitativamente.

Y aquí nos interesa pensar en éstos, porque explican algunas orientaciones de nuestra existencia contemporánea.

El afán infinito de tener, de poder, que domina nuestra época, ha producido el dolor que viene del exceso de apetencia. Y hoy la Humanidad es un grupo inmenso de dolientes a los que duele todo: el alma.

Alvarez G. nos dice que la prueba de este dolor del alma que agita a nuestro hombre se confirma en el ansioso escudriñar en la psicología del yo, «apenas una creación científica del siglo XIX». Y aunque se trate de una psicología del yo, individualizadora, por lo tanto, la literatura psicológica vive dentro de la situación paradójica de estar pensada y resuelta en «forma masiva».

Como señala con acierto Alvarez González, en el autoconocimiento se ha intentado buscar «un alivio para el incurable mal ontológico del hombre». Y Alvarez González, cuando nos dice que nuestra época es un tiempo en el que predomina el ideal del hombre de voluntad, con su insatisfacción y su locura de poder, expresa también que la virtud y la felicidad conquistadas, en Confucio, al precio de matar el apetito para siempre, son formas tristes de la existencia; en el fondo, diríamos nosotros, padecen de falta de aventura.

Cuando el mundo actual mima a la juventud y la halaga como a un ídolo exorbitadamente cargado de derechos, no hace otra cosa que proyectar, señala Alvarez G., su propio egoísmo, su amor por sí mismo, que en el espíritu moderno es, como en la juventud, un espíritu buscador, insatisfecho.

Por lo mismo, el amor por la juventud es un amor que Freud considera una representación del amor a sí propio que tiene el hombre de nuestro tiempo.

Este irse al joven y al niño la psicología contemporánea del yo, para en ellos encontrar el origen de las neurosis y del carácter, tiene cierta complexión de primitividad; primitividad que, en nuestro entender, se adquiere durante el tiempo de libertad que el hombre necesita para «descubrir» y realizarse. Cuando el hombre se realiza, la libertad ya no le es tan necesaria, y es entonces cuando empieza a poder con la virtud y la verdad, que son estados que se sufren o se gozan.

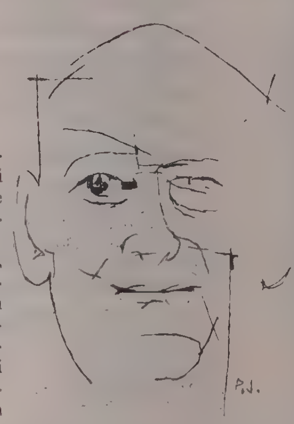
Pero lo más interesante de esta libertad —y ahora vuelve de nuevo Alvarez G.—, es el hecho de que nunca será capaz de revivir lo ido, el pasado, porque el tiempo se lo ha llevado y, sin embargo, ahí está la enorme paradoja, su trascendencia: «yo, como ustedes, tanto como nuestro pasado por lo menos, somos nuestro futuro».

¿Y Freud? Freud hizo del placer y del dolor las fuerzas de expresión del yo, del ser hombre. Cada vez que el hombre sufre y está enfermo del alma, hay un símbolo que nos explica la causa: un sueño, un recuerdo, una conducta, tienen capacidad dialéctica. Freud proporcionó la técnica, el método de conocer el origen de una ansiedad. Formuló una teoría del yomasa, válida en la crisis del yo occidental.

Y ahora, unos años después de su muerte, Freud constituye un símbolo de esta crisis, cuya evidencia obtuvo en las neurosis. Pero la crisis, como la vida, sigue fluyendo hacia nuevas concreciones, y Freud va quedando en el pasado, igual que la mano del artista crea formas sobre formas. El tiempo de la inteligencia recuerda a Freud como un hito, pero el hombre sigue su marcha y los hitos se van quedando en la lejanía.

IBERICO

ROY CAMPBELL, AYER



Cualquier noche, de esas que la costumbre entenebrece, cualquiera de esas noches, ya a punto de cerrar el café en la destartalada casa de tantos años, aburrida de prosa y verso. Faltaba Ley, portentoso inglés de exportación, a quien debemos, pongamos los «maduros» creadores, la toma de contacto cosmopolita con extraordinarios tipos humanos, rozando casi el disparate. Por ejemplo, los dos indios con turbante que vendían perfumes, en sus ratos de ocio proselitista, pertenecientes a una secta brahamánica, y que llegaron a España nada más ni nada menos que con el propósito de convertirnos a su religión. Por cierto que el entonces «benjamín» Montesinos les convenció sobre la falta absoluta de alcohol en el ibérico anís de una madrugada, y uno de ellos anduvo borracho media semana, y la otra media, en penitencia y rezo. Pues bien, el sudafricano que hoy nos duele, versión ciclópea de un tímido —y es un decir— Adriano del Valle, también llegó una noche con sus vinitos en el cuerpo y con don Charles —como le llama Manolo, el camarero del «Gijón»—, a medios pelos de lenguaje.

Recuerdo —puestos a meditar sobre los muertos, apenas si nos quedan sólo anécdotas— otra tarde, en las habitaciones del Ritz, que Dulce María Loynaz y su marido ocupaban, y adonde habíamos sido invitados por la poetisa para adelantarnos unos poemas de su próximo libro, y —todo hay que decirlo— en olor de su ron nativo. La fiesta terminó en la fase coral, y yo conservo de ella el delicado presente de un cenicero que alguien me deslizó en el bolsillo, lleno de colillas de puro. Al día siguiente tuve que buscar por todo Madrid a Roy Campbell, porque mi gabardina no aparecía, y sí, sustituyéndola a cambio, una especie de estropeado tabardo militar, color caqui, de anticipada moda existencialista, cuyas mangas impedían todo movimiento a mis manos, pregonando que mi nuevo y fabuloso amigo era mayor. Lo encontré en la pensión de Tres Cruces, cuartel general de Charles David Ley, sentado en el comedor de la casa, frente a su hija, de clara mirada absorta, maravillada, creo, contemplando en su padre el personaje novelesco que era. Allí, bajo la lámpara burguesa de flecos y con el juego de agua en bandeja por fondo, resultaban más inverosímiles aún las aventuras de este hombre, que él contaba un poco entre vergonzosa y jactanciosamente en su balbuciente español de niño grande, brillándole en los ojos —¿azules?— la divertida chispa de la historia. Había sido picador en plazas de pueblo, chalán y traficante de ganado, agricultor y no sé cuántas cosas más, de diversa y contradictoria índole. Se decía de él que disolviera una reunión de poetas en Inglaterra, líricos enemigos de España en los duros años del cerco, llamándoles por muy feo nombre y desafiándolos en grupo. Yo escuché cómo empezaba una conferencia en el Ateneo, y vi a don Walter Starkie que disimulaba, mirando al techo...

Otra vez, en La Alberca, el hermoso pueblo salmantino, que nos convocó un día con ocasión de un congreso de poetas, le contemplé atónito, desde mi literario *murciano de dinamita*, cómo encendía un cohete de a duro y lo dejaba explotar entre sus dedazos, mirando sonriente al tendido de galerías y balcones. Alonso Gamo y yo pretendimos explicarle lo peligroso del experimento, y le rogamos que no repitiese la suerte. Pero no nos hizo demasiado caso, y se puso a dialogar después con un noble cateto de aquéllos, que sabía bastante menos que él de cómo anduvo el año por el mercado de Talavera.

Todo ello, si quiere decir algo —y dudo que tan mínimos y deshilvanados trances lo dejen advertir—, nos ayudará a apoyar la humanísima catadura del gran amigo que perdemos, no sólo los poetas de la Península, sino también la Tierra entera —con mayúscula—, a la que dedicó la entrañable memoria de una vocación desparramada, generosa y lúcida para cuanto naciese bajo ese cielo último que se nos lleva, con un poco además de nosotros, a la hora enorme del final.

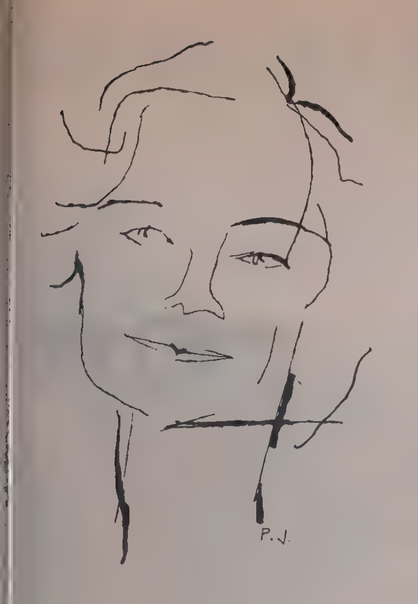
Nadie, en la penúltima y parva compañía española, estuvo más junto a la pelea de lo que defendíamos en soledad que el autor de «Flowering rifle», ni nadie comprendió mejor, en sus caminatas a lo romántico por campos y ciudades, cuál era, en última y vital instancia, y en qué consistía aquella tradición amenazada que nos empeñábamos en salvar. No en balde sucede —y no se llega a desentrañar tan oscuros caminos sin que su substancia esté en el hueso propio—; no en vano ocurre —y repito— que Roy Campbell haya conocido, como ningún extranjero hasta él, a San Juan de la Cruz, haciéndole hablar en su idioma inglés con la desnuda y pura lengua de lo no dicho todavía.

¿Y tenía que morir así, que desbordarse así, noticia de «suceso»? En todo caso, mejor es que la muerte nos lo conserve vivo, como era, sin dolor ni alma enferma, ido a un viaje muy lejos. Y que luego, quién sabe cuándo, a la hora otoñal y póstuma del agradecimiento, una calle cualquiera se llame de Roy Campbell, y nosotros sepamos, tan en el corazón como hoy, por qué se llama así.

SALVADOR PEREZ VALIENTE

EL TIEMPO Y LA MUSICA

Por ALVARO FERNANDEZ SUAREZ



SE abrió la puerta para dar paso a una mujer rubia, que nos miró ba-
endo los párpados, achicando los
os, como si la hiriese la luz de la ha-
tación. No había, empero, sino una
enumbra recoleta en aquella sala.
a dama llevaba un vestido floreado
obre fondo oscuro.

Nos levantamos.

—Madame Torrien —presentó el
r. Perpiñá. Y después: —Gisèle Bre-
t.

Yo tenía, en aquel momento, muy
ocos antecedentes de Gisèle Brelet.
abía que estaba casada con un físico
rancés y que se ocupaba de estética
e la música o algo parecido.

Gisèle Brelet se sentó en una butaca
empezó a hablar de su tema con esa
irecta sencillez de los niños y de los
dultos muy entregados a una idea.

Yo estaba también absorto, aunque
n otra cosa, en una amarga preocu-
ación que me roía. Dije, me temo que
n poco abruptamente:

—Lo siento, Madame. Pero entiendo
uy poco de música y nada de esté-
ca musical. Lo mejor sería que vi-
iese a verla mi colega, el redactor
ncargado de la página de música de
uestra Revista. ¿No le parece? Ade-
más —añadí un poco aviesamente—,
ne asusta cualquier filosofía del arte.

Ella se quedó un poco sorprendida
decepcionada. Siguió un silencio.

Estábamos en la Residencia de Pro-
esores del Consejo Superior de In-
estigaciones Científicas, y era una
arde de febrero. Fuera esplendía una
recoz, una absurda primavera, casi
stival, que había llegado por sorpre-
a, no se sabe cómo, sin traer consigo
lores ni hojas tiernas.

Nos habíamos reunido —más azaro-
amente de lo que nosotros presumía-
nos— para una especie de «entrevis-
a» que había perpetrado (perdón,
uerido amigo) el Dr. Román Perpiñá
—hombre de buenas letras, *economista*
e oficio—, y en la que yo haría de
ntrevistador y Gisèle Brelet de entre-
istada. Como me sucede tantas ve-
es, la trama urdida de antemano para
obernar mis encuentros —en particu-
ar si debo acercarme a desconocidos—
uebró, se le fueron los hilos, se re-
ompusieron después solos y salió otra
osa. No hubo entrevista, sino una
onversación, una charla inesperada,
n un clima de misterioso concierto,
on palabras densamente alusivas y
argadas.

Intervino Perpiñá como mediador:

—Gisèle Brelet —dijo— no es sólo
na gran teorizadora de la música,
ino una buena intérprete, sobre todo
e música moderna. ¿No conoce usted
u *Temps Musical?*

—No he tenido ocasión. Además, ya
e dije...

—Es una obra fundamental, de más
e ochocientas páginas. La editó *Pres-
es Universitaires de France.* Tiene
tro libro, en dos tomos igualmente,
obre «interpretación creadora». A us-
ed tiene que interesarle esto mucho.
Jsted ha escrito también una cosa so-
re el tiempo...

—Efectivamente —reconocí—. Pero
o en dos tomos ni de ochocientas
áginas...

—Vamos, que lo suyo es sólo un pe-
ado venial. Por cierto que aun no me
o ha mandado... (1).

(1) Seguimos aún en el «aún», querido
on Román. Pero se lo mandaré.

—Tiene razón el Dr. Perpiñá —me dirigí a Gisèle—. El tiempo es una de mis manías.

—Entonces tiene que interesarle la teoría de la música. La música es un arte esencialmente temporal, por oposición a la pintura, que es un arte esencialmente espacial.

—Sí, desde luego. Pero en materia de teorías estéticas se puede decir casi todo. Hay quienes afirman —precisamente un compatriota de usted— que las artes plásticas son temporales de cierta manera. ¿Cómo se llama ese compatriota suyo...?

—Etienne Souriau.

—Exactamente.

—Sin embargo, está claro que la vista distingue objetos en el espacio, en tanto el oído distingue formas en el tiempo. La obra musical no es un objeto y la obra plástica sí lo es.

—Bien, de acuerdo. Hábleme, por favor, del tiempo musical.

—Bueno —dijo Gisèle Brelet—, la música tiene un tiempo aparte, mejor dicho, lo tiene la obra musical. No es el mismo tiempo, pongamos, de la categoría kantiana. Es un tiempo segregado, separado del tiempo abstracto. Un tiempo concreto. Tenemos, pues, tres tiempos: el abstracto o general, el tiempo musical, acotado, separado y con medida propia, y otro más... Pero este otro más no es tiempo, sino «duración», la «durée psycologique», el tiempo interior del oyente, donde la música resuena y donde nace.

—Según esto —interviene el Dr. Perpiñá—, el tiempo de la música es subjetivo.

—Bien, lo subjetivo es la «duración» o tiempo interior. Pero el tiempo musical propiamente dicho es objetivo y comunicable. Si fuese sólo «duración», es decir, continuidad en el sentido de Bergson, sin decurso puntuado, no sería comunicable. Ya el sonido tiene un ritmo interno que lo separa radicalmente del ruido. Es el germen de la música y presenta una objetividad elemental.

—Si hay un tiempo musical objetivo y comunicable —observo—, la música deberá ser una misma para todos los hombres, como decía Descartes de la razón.

—Lo es —afirma Gisèle Brelet—. Por lo demás, hay una razón y hasta un racionalismo en la música.

—Sin embargo —objeté—, yo he oído música japonesa y me pareció que respondía a otra «durée psycologique», como usted dice.

—Esto necesitaría una larga aclaración. Puedo asegurarle, sin embargo, que el tiempo musical y aun la música, en el fondo, es siempre la misma, para todos los hombres, de todas las latitudes, porque el alma humana es también la misma. Como el hombre es el mismo, a pesar y por debajo de las diferentes y variadas capas culturales.

—En suma, para usted la música es el verdadero, el profundo lenguaje del hombre.

—Evidentemente —asegura Gisèle Brelet, con entusiasmo—. Por eso el tiempo musical es el tiempo verdadero. El tiempo de la música es la salud y la sabiduría espirituales. Es el goce del alma dueña del tiempo, que se explaya en un tiempo ordenado que la confirma en la felicidad de la sabiduría. Tenía razón Hegel (al citar a Hegel, recuerdo que Gisèle es doctora en Filosofía): el único sentimiento musical auténtico es de goce y de paz. Y es que en el tiempo musical el alma realiza su esencia activa. De aquí se deduce el valor educativo de la música, tan claramente visto por los griegos. La gran virtud del «tiempo musical» es que siendo tiempo, ritmo, no *duración*, en el sentido de Bergson, se acomoda misteriosamente bien con nuestra «duración psicológica», con el fondo y la esencia de nuestra alma. Es un «tiempo objetivo», pero en relación y acorde con la «duración psicológica continua», en que la música se resuelve en el alma del oyente.

—Un poeta español y también teorizador, pero de la poesía —le digo a Gisèle Brelet—, Carlos Bousoño, en un libro suyo, *Teoría de la Expresión Poética*, descubre en la poesía este mismo carácter de ser «objetiva», pero no al modo de otras cosas que subsistirían aunque no existiese el hombre. Es «objetiva relativamente al hombre» (supone la existencia del hombre). ¿Sucede lo mismo con la música?

—Evidentemente.

—Más objetiva aun la música, supongo, porque parece usted indicar que el tiempo musical es un molde de cierta rigidez, al que es preciso someterse... —dice Perpiñá.

—Hay algo de eso. Cuando un creador lleva su «durée psycologique» con demasiada violencia, al tiempo musical, forzándolo, como hizo Wagner, desequilibra la obra. Por cierto que en *Los Maestros Cantores,* una obra mucho más pura, no incurre en este pecado. Claro que si un compositor compone sin responder a su «durée» interior hace sólo música académica y ficticia.

—Es decir —aclara Perpiñá—, que la emoción del creador tiene que moldearse en el tiempo objetivo.

—El tiempo musical —sigue Gisèle Brelet— es reversible... Es recurrencia... Lo contrario del tiempo banal. Me atrevo a decir que el tiempo musical está próximo a la eternidad, en la que el tiempo es, a la vez, abolido y cumplido. ¿Cómo podría la obra musical vivir y subsistir si no fuese eterna? Si no fuese sino un fragmento de «duración irreversible», ésta arrastraría a la obra musical en su flujo y no sería sino duración banal.

—Bien, la obra musical —dice Perpiñá—, como toda obra de arte y aun de la inteligencia, se proyecta en lo intemporal. ¿Es esto lo que quiere usted decir?

—La obra musical posee un poder —afirma Gisèle— de «eterno retorno», de perpetuo renacimiento, en cuanto siempre puede volver a empezar.

—Comprendo lo que le sucede a Gisèle —dije—. Hay en sus palabras, además de la evidencia del tiempo acotado y de sucesión reversible de la obra de arte, su proyección en la intemporalidad, como dice el Dr. Perpiñá muy justamente. Y otra cosa más: probablemente ve la obra de arte situada en un mundo efectivamente «eterno». A mí me ha sucedido lo mismo. Sentí la necesidad de dotar a ciertas «entidades» mentales de un soporte externo, y se me ocurrió un paraíso especial para ellas, al que llamo la «esfera del hay», donde está lo que «hay» aunque no «exista». Esto resulta un poco incómodo de decir en francés... Una vez, viendo representar los *Seis personajes en busca de un autor*, de Pirandello, sentí un escalofrío casi de pavor. Los pobres personajes, después de los sufrimientos que abruman sus vidas, están condenados a repetir incesantemente su tragedia... Están ahí, en su mundo, donde Pirandello tuvo la genial intuición de situarlos, en su esfera del «hay». Llorarán tantas veces como los susciten los actores, los intérpretes, el que se suicida volverá a suicidarse... El «hay» es semejante a la eternidad, en efecto, una eternidad espectral...

—Nada sugiere, sin embargo, la eternidad, como la obra musical, como el tiempo musical —afirma Gisèle Brelet—, porque es un tiempo contemporáneo en todos sus instantes, es móvil e inmóvil, y, sin embargo, sigue siendo tiempo. La eternidad tiene que ser algo semejante: un tiempo en el que el devenir se transforma incesantemente en el presente y el presente en el devenir... Como en la música.

—Curioso lo que sucede con el arte —dice el Dr. Perpiñá—, nos lleva muy lejos, sin desvanecer, sin embargo, los objetos reales, concretos. En cambio la ciencia, que opera con la realidad

(Pasa a la pág. 30.)

A NUESTROS LECTORES

INDICE se ha esforzado, hasta donde le ha sido posible, por mantener el precio de la suscripción que regía antes del aumento de los costos de imprenta y de los gastos generales.

Pero, recientemente, aun la prensa diaria hubo de rectificar sus precios, elevándolos un 50 por 100, y tampoco nosotros podemos prescindir de un refuerzo de nuestros ingresos.

Por este motivo, la tarifa de suscripción queda fijada, a partir del número 102, inclusive, en *150 pesetas por un año* y en *80 pesetas por un semestre*, y en $ (U.S.A.) *4,50* por un año para Hispanoamérica y $ (U.S.A.) 5 para los demás países extranjeros. Por supuesto, los suscriptores que lo sean en la actualidad no tendrán que abonar suplemento alguno en tanto rija el período de sus suscripciones, y sólo les será de aplicación la nueva tarifa al renovar su abono.

El ejemplar suelto seguirá vendiéndose a *15 pesetas* en España y *20 pesetas* en el Extranjero, pues ya había sido aumentado en su día.

El precio que consta en el presente número, de *20 pesetas* (España), es excepcional, por tratarse de una edición de mayor número de páginas que las entregas habituales.

No dudamos que nuestros lectores nos otorgarán la comprensión que siempre han prodigado, generosamente, a una Revista publicada en condiciones peculiarmente dificultosas y sin un fin comercial. Ellos hacen posible que INDICE subsista y cumpla su misión.

LA ZARZUELA, género nacional

De todos los problemas que tiene planteados nuestra música de hoy, probablemente sean los relacionados con la zarzuela los que despierten interés en más amplios sectores de opinión. Para muchos, alejados de la vida de conciertos, la zarzuela sigue siendo «nuestra» música. Incluso, algunos ilustres profesionales de este arte no ocultan su opinión de que, fuera del teatro lírico, no tenemos gran cosa. La zarzuela se ha convertido así en una especie de mito, casi intocable, del que no se puede dudar sin sentar plaza de «snob» desarraigado y pedante. Y, sin embargo, bien sabe el atento seguidor de nuestras músicas que esto no es cierto. Y cómo, sobre no serlo, resulta injusta esta valoración artística, sin base firme en qué sostenerse, como no sea la inercia o la nostalgia de algo que no resiste el más ligero análisis.

Pienso que la tradición de nuestro teatro lírico —tal como lo sienten muchos— es una rémora, en lugar de acicate. Hay una leyenda en torno a este género que se dice nacional; pero



la realidad es que auténticamente español no hay en él demasiado. Ni la forma —pariente próxima de otras francesas, italianas o alemanas—, ni los argumentos, muchos de ellos traducciones de libretos extranjeros, casi siempre ajenos a «nuestra» manera de ver el mundo; ni la música, cuando no italianizada, desde luego italianizante, o lo que es peor, recogiendo todos los tópicos al uso, no piden demasiada admiración ni orgullo. Y claro es que hay excepciones innegables —y la más limpia, espontánea y auténtica, el «género chico», despreciado por los zarzuelistas «serios» en su tiempo—. Pero ni la regla, ni la excepción justifican el estancamiento hecho tópico, que es, precisamente, el aspecto de este género, tal como se nos viene ofreciendo, que menos pueden admitir las nuevas generaciones.

EN ESTOS AÑOS, NUESTRA MUSICA sinfónica parece ir encontrando un estilo de verdad propio, y nos resulta difícil aceptar un camino que, quizá, pudo ser necesario en su tiempo, pero que hoy, sin ser puesto al *día, es incapaz de suscitar en nosotros adhesión. Porque esta es, precisamente, una de las características del género, que los zarzuelistas mantienen con mayor insistencia en las obras que han ido creando en nuestro tiempo: su premeditada o ingenua ignorancia de los valores, técnicas y ambición artística del arte actual; su vivir del recuerdo de modos y modas, como si se gozasen en proclamar su disconformidad con el presente, y, sobre todo, su miedo al futuro. Son gentes, al parecer, sin esperanzas.*

Aquí está la base del problema: si se acertara con una renovación del género, lo suficientemente profunda para adaptarlo a las necesidades del momento —y pienso que en ello resultaría decisivo evitar el énfasis— la zarzuela podría ser recreada a nuestra medida, y ello en una ocasión en que la música española comienza de nuevo a ser de verdad «nuestra». Que la forma no sería la tradicional —y no podría serlo— es algo evidente, pues estando en función del contenido, éste poca relación podría guardar con los argumentos al uso. Creo que, en definitiva, tan sólo el afán de ahondar y asumir en algunos aspectos el sentido de la vida del hombre actual, daría el giro preciso a este arte, que así podría ganar la autenticidad que hoy no tiene.

Y LO DICHO PUEDE ILUSTRARSE con la última obra estrenada en el Teatro de la Zarzuela: «María Manuela», de Guillermo y Rafael Fernández Shaw, con música de Federico Moreno Torroba. A un argumento tópico responde una partitura plagada de lugares comunes, sin vuelo ni gracia. Música y libreto intentan, una vez más, y sin fortuna, lo que por mucho acierto que hubieran tenido carecería de interés. No se ha sabido siquiera ennoblecer la nostalgia, que se queda en frívola superficialidad. De la misma forma que no se entiende nuestra época, al ofrecer una obra así, se demuestra que tampoco se entendió el mundo que se pretende evocar, minimizándole hasta extremos grotescos. Bien puede decirse que toda esta obra es un enorme tópico con letra y música: «el cocido madrileño», «el piropo», «el pasodoble garboso», «las mujeres españolas», «Capilla Pública» en Palacio, «las noches del Real», «café de barrio», etc., sin contar la línea argumental —con su «joven duque libertino, pero de buen corazón», y su indispensable «menestrala, modesta, pero honrada»— digna de una novela por entregas. El conjunto es el mejor ejemplo-resumen que podría presentarse contra el tan mal traído y llevado género zarzuelero cuya restauración se pretende.

Tamayo ha presentado esta zarzuela con gran dignidad y atención de los detalles. Un buen equipo de cantantes —Toni Rosado, Lina Huarte, Conchita Domínguez, Isabel Penagos, Alberto Aguila, Aníbal Vela, Esteban Astarloa—, coro, «ballet» y orquesta excelentes, y una eficaz y cuidada dirección musical, con Odón Alonso en el «podium», han ofrecido la obra en inmejorables condiciones.

Fernando RUIZ COCA

PUNTO CONTRA PUNTO

La ORQUESTA SINFONICA DE MADRID terminó su breve temporada de cinco conciertos matinales, que, excepto el que fué confiado a Jesús Arámbarri, han sido dirigidos por directores extranjeros de tercera fila, sin una sola obra de interés. Un resumen triste para una agrupación que lleva el nombre de Arbós.

VERA REMENYI ha tocado para «Cantar y Tañer» obras de compositores húngaros contemporáneos. Es una pianista sensible y de técnica correcta, que dió vida noble a Bartok, Farkas, Kodaly y Weiner.

LA MUSICA SOVIETICA continúa en su pugna interna para definir su credo estético. Mientras Schostakowitch reclama una mayor libertad artística, Chepilov opina que esta libertad quizá serviría para seguir los caminos de la música occidental moderna, que juzga «una degradación y desintegración del arte musical». Ya es curioso que, por caminos tan opuestos, la U.R.S.S. y los EE. UU. mantengan en su programa una línea tan parecida y dentro de lo que podríamos calificar de conservadurismo post-romántico.

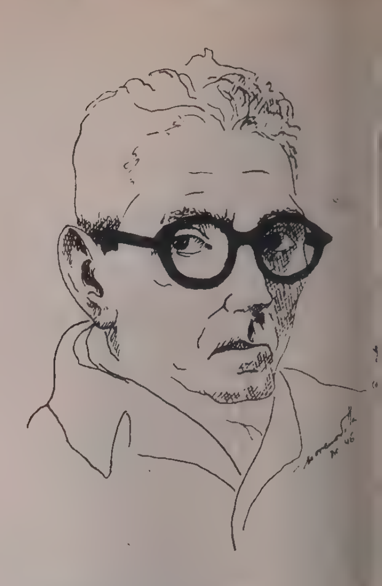
ANGEL PERICET ha ofrecido dos recitales en el Teatro Club Recoletos. Es un buen bailarín, conocedor de las técnicas, que, con algo más de nervio en sus creaciones, podría alcanzar una cima... Le acompañó a la guitarra Luis Maravilla, y Juan Bernal, al piano. El calificativo de «concertista», que a este último se aplicaba en los programas, nos parece excesivo.

«DISCOFILIA». Marzo, 1957. Contiene un artículo de E. Franco sobre Toscanini; una entrevista con Joaquín Rodrigo, que firma E. Moles, director de la revista; un estudio sobre el «Concierto para orquesta», de Bartok, de Cristóbal Halffter, y las varias secciones habituales sobre «novedades» en discos.

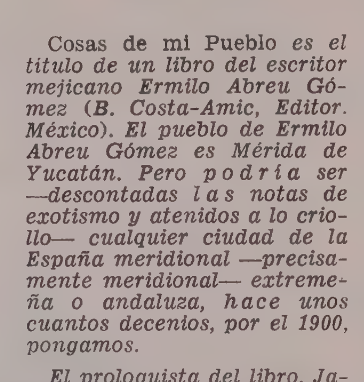
F. R. C.

COSAS DE MI PUEBLO

ESTAMPAS DE YUCATÁN



Los textos que se citan son de E. Abreu Gómez



Cosas de mi Pueblo *es el título de un libro del escritor mejicano Ermilo Abreu Gómez (B. Costa-Amic, Editor. México). El pueblo de Ermilo Abreu Gómez es Mérida de Yucatán. Pero podría ser —descontadas las notas de exotismo y atenidos a lo criollo— cualquier ciudad de la España meridional —precisamente meridional— extremeña o andaluza, hace unos cuantos decenios, por el 1900, pongamos.*

El prologuista del libro, Javier Malagón, español y toledano, evoca una de las estampas del libro, diciendo: «Las mulitas del gobernador» me traen recuerdos de mi infancia, en que por las estrechas calles de Toledo circulaba igualmente el coche del señor gobernador...»

Uno de los encantos de este libro es que evoca un pasado, no tan lejano, por cierto, medido en cifras, pero muy remoto porque, desde entonces, las cosas han cambiado, con un dilatado efecto secular. A esto se une una sensación de peculiar y delicado arcaísmo (debido al ambiente mejicano), como una fragancia del siglo XVII español, conservada en un pomo y hallada y destapada inesperadamente.

Los lectores de INDICE conocen a Ermilo Abreu Gómez. Han leído, en nuestra Revista, alguno de sus cuentos. Saben que es un excelente narrador y que tiene sensibilidad de poeta. Por eso no les extrañará que sus estampas, muy a menudo, evoquen, a través de cosas, de imágenes de cosas, sutiles percepciones líricas, mínimos estados, muy frágiles, una emoción fugitiva e indefinida, como, por ejemplo, estos «barquitos en el mar», que tienen algo de poemita japonés:

BARQUITOS EN EL MAR. - Desde el muelle se ven, surtos en la bahía, innumerables barquitos, unos con sus velas izadas y otros con sus mástiles desnudos. Están allí, cabeceando, batidos por el viento y por las olas. De noche, los marinos encienden sobre cubierta lámparas cuya luz se quiebra en el agua.

Pero lo mejor será transcribir algunos de los pequeños cuadros evocativos para goce del lector:

La retreta

Los domingos, los miércoles y los viernes, la banda municipal tocaba en el quiosco de la Plaza Grande. La gente acudía a oír la música. Los indios se sentaban en las bancas del centro; los mestizos, en las de afuera, y los blancos, en sus coches, daban vueltas alrededor de la plaza.

Tertulias de botica

Cada botica tenía su tertulia. A la caída de la tarde, el boticario ponía sillas junto al mostrador, y los amigos iban llegando. Todos traían noticias.

—¡La cosa es gorda!

—¡Habráse visto cosa igual!

—¡Válgame Dios, qué ocurrencia!

Los de la tertulia discutían, gritaban y también secreteaban. Para conciliar pareceres, el boticario sonreía y mandaba servir vasos de horchata. Se tranquilizaban los ánimos y venían las sonrisas y las cortesías. Ahí no había pasado nada. Cuando sonaba la hora de queda, la tertulia se disolvía, y cada mochuelo, despacito, tomaba el camino de su casa.

Muñecas de trapo

¡Qué lindas, qué humildes y qué inocentes eran las muñecas de trapo! Las indias las hacían con retazos de tela y madejas de hilaza para divertir a las niñas pobres. Nada había más tierno que ver a una chiquilla arrullando su muñeca de trapo. Casi siempre las dos se quedaban dormidas: la niña, con los ojos cerrados, y la muñeca, con los ojos abiertos. Ambas se ponían a soñar.

Las mulitas del gobernador

El gobernador tenía un coche tirado por dos mulitas, rollizas, pardas y de cascos recios. Conocían su oficio y su rango. ¡Con qué orgullo pasaban por la calle, sacudiendo sus collarines y meneando, coquetas, la cola larga adornada con un moño! Eran mulitas de mucha categoría. Cada vez que el gobernador subía o bajaba del coche inclinaban la cabeza como si fueran funcionarios.

Carrosel

El carrosel lo trajo a mi pueblo un italiano llamado Luis Díaz. Lo instalaba en los parques y en las plazas. El carrosel tenía caballitos de madera con cola y crin y una caja de música que tocaba un payaso de cartón. El carrosel lo movía una máquina de vapor que echaba chispas. El pito y la música se oían en todo el barrio, inundando el alma de algo muy pobre y muy dulce.

Pantalones de campana

Los mestizos visten así: sombrero negro, camisa blanca, con botonadura de nácar; alpargatas de cuero; y «pantalón de campana», blanco, de boca ancha y almidonada. Cuando el mestizo camina, su pantalón cruje; parece que lleva dentro una matraca. Mientras más suena, más elegante su propietario.

Chaleco de piqué

¡Esto sí que era elegante! Los señores de viso no se quitaban el chaleco de piqué ni a la hora de dormir la siesta. Este chaleco tenía cuatro bolsitas; en las de arriba se guardaban las gafas y el lápiz; en las de abajo, el reloj y la cajita de rapé. Sus botones eran casi siempre de nácar. Así era el chaleco de don Justo Sierra.

Por su interés, nos ha parecido oportuno reproducir para nuestros lectores este artículo de L. Alberto Sánchez, sobre el gran ensayista venezolano Mariano Picón Salas, que se publicó en el número de enero de la revista neoyorkina «La Nueva Democracia».

MARIANO PICON SALAS

Sus personajes e ideas

He aprendido, hace tiempo, a res-
tar la luz donde se halle y apreciar
l oscuridad que trata de superarse.
inteligencia, al fin, no consiste
lo en eso: viva ansia de iluminar
nieblas y reforzar claridades.

Mariano Picón Salas no es la luz
rísima, pero sí un constante y ar-
ónico esfuerzo por serla. Entre títu-
os de una y otra especie, va avan-
ndo. No sé si, como diría Pascal, «a
ntas y gimiendo». Pero estoy seguro
que nutrido de angustias ciertas,
rque ama la precisión y la belleza.

Ultimamente se publicó un tomo
trido de sus «Obras selectas» (Ca-
cas, Edime, 1954).

En ese volumen no aparecen, empe-
, dos secciones importantes de su
abajo: «Los días de Cipriano Castro»
«Crisis, cambio, tradición». Tampo-
se inserta «Los tratos de la no-
e». Picón Salas es hombre que tra-
ja. Se le podría reprochar una ligera
consistencia: vitupera la fecundi-
d, aunque él sea fecundo. Peque-
reparo.

Tengo ante la vista, con plausible
traso, «Los días de Cipriano Castro».
e parece un libro excepcional, sobre
do para Venezuela. Lo que ahí se
fiere no se ve en ninguna otra par-
. Pero hay mucho pormenor, que
lo aquellos iniciados en la urdimbre
nezolanista sabrán gustar.

Cipriano Castro, según Picón Salas,
sta muchísimo de «el Cabito», de
o Gil, o sea, de Morantes. Mariano
mete con éste, que nos resulta
mbre amargado y mezquinoide. Su
lio a Castro se explica por deficien-
as, antes que por superaciones. Po-
mos prescindir de parte de su tes-
monio.

Tampoco es Cipriano el héroe del
acionalismo que otros describen.
omo siempre, la exactitud se aleja
los extremos. Lo que no se aleja
extremo alguno es la viveza para
ntar de Picón Salas. Sus cuadros son
ncillamente estupendos.

«Los días de Cipriano Castro» son
s del modernismo. Desde el punto
vista literario, uno advierte cómo
hincaba el lujo ante la fuerza y la
ultura se hacía lengua de la violen-
a, con tal de conservar ciertos pri-
ilegios. Hasta Blanco Fombona cae
n descubierto con «El hombre de hie-
ro». Cipriano era un déspota conta-
iante.

Picón Salas cuenta y cuenta. Exhibe
ecortes de periódicos, discursos, anéc-
otas. Cuando se tropieza con Juan
icente Gómez, agazapado tras de su
compadre» andino, se le vierte la ra-
ia. A Cipriano, quizá, se le tolera, por
u pintoresquismo, su darse entero y
u furia patriótica. A Juan Vicente, el
azurro, el calculador, el «brujeador»,
ése, no. Contra él le crecen diatribas
l lenguaje piconiano. Nos lo cuece a
uego lento. No le podemos perdonar.

En realidad, a través del relato de
Mariano, Cipriano era un demonio na-
ural. Cuando se enfrenta a Francia,
lemania, Italia, Estados Unidos, pa-
ece la caricatura de un gran paladín.
Hay una nota acertadísima; en el liti-
io andaban comprometidos tres de
os más grandes histriones de la edad
ontemporánea: Guillermo II de Ale-
nania, Teodoro Roosevelt y Cipriano
Castro. Los tres se habrían pegado de
iros por una frase sonora. Trataron
e acuñarla.

Un contrapunto del libro sobre Ci-
riano es «Crisis, cambio, tradición»,
onclave de ensayos, no de narracio-
es. Mariano Picón Salas los subtitula
ensayos sobre las formas de nuestra
ultura». Me parece subterfugio, más
ue subtítulo. La forma de una cultura
ncierra de tal suerte su fondo que
epararlas sería aniquilarlas. Por eso,
o las separaré.

Mucho me habría gustado contra-
oner algunas ideas mías acerca del
ema, y aunque Mariano sistemáticamente me alude, por ahí andan vestidas de nombres ajenos. Coincidimos en lo general, sólo que Picón Salas concede una audiencia asaz prolongada a lo mimético, quizá porque la gente que manejó casi exclusivamente ideas, descaradas de realidades, subestima éstas en aras de aquéllas. A mí me ocurre al revés. Debo decirlo en su momento. Mi trabajo sobre la tradición, inserto en el libro «¿Existe América Latina?» (Méjico, 1945) me exime de mayores deslindes.

De los treinta trabajos (veinte en la primera parte, diez en la segunda) que constituyen la obra de Mariano Picón Salas, hay unos cuantos que pasarán a ser clásicos, es decir, duraderos: «El cambio de los tiempos», «Pequeño tratado de la tradición», «Nuestro "aire" cultural», «Para una interpretación de Lugones». En algunos hay juicios que deben ser repensados por los demás.

«Pienso que... un viaje sin prejuicios, con métodos exhaustivos de análisis e interpretación, nos devolvería otros rostros de nuestros grandes hombres, distintos de los que se enfriaron en la repetición mecánica de nuestros libros de enseñanza» (p. 71). Esto es tan cierto, que cada vez que un investigador, olvidando los preconceptos consagrados, se encara con una gran figura, encuentra en ella multitud de ángulos inéditos. Picón Salas insiste en que Bolívar, por ejemplo, no tiene aún el libro que merece. Yo extendería otro a Rubén Darío, a San Martín, a Martí, a tantos y tantos.

Alienta el pensamiento de Mariano Picón Salas una seria y profunda preocupación por renovar las cosas. Por extraerles su sentido vital. Por liberarse de la rutina. Por hallar la adecuada entre lo pasado y lo presente. Por elaborar bases sólidas de un exacto pensamiento y acontecer americanos.

Lo dice, además (ademenos, sería más propio), en tan noble y alto lenguaje, que seduce y, si no convence, promueve el convencimiento.

Mariano Picón Salas, en el otoño fecundo de la cincuentena, está demostrando una madurez excepcional. Con él —y con su estilo— podemos contar



para el encuadramiento cabal de la verdad americana. Desde mi orilla de exégeta sin resabios, me complazco en decirlo, por encima de todo catalogamiento como abundan, sobre todo entre ciertos autodidactas díscolos que, al trazar la ruta del «ensayo» americano, confunden malhadadamente los conceptos, comenzando por el del ensayo que asimilan a tanteo o balbuceo, acusándose así, ellos mismos, de balbuceantes vitandos.

Nada de esto comprende —es tópico— a Mariano, gran ensayista de verdad y tratadista malgré soi, dentro de su modo narrativo, el más eficaz acaso, pues presenta y expone, entrándose por los inaccesibles vericuetos de la curiosidad y el deleite literario, ampliamente saciados en su estilo magistral.

Luis ALBERTO SANCHEZ

LIBROS

SAN IGNACIO DE LOYOLA, años de peregrinación

por James Broderick, S. J.
Espasa-Calpe. Madrid

Este libro —en el original inglés, Saint Ignatius Loyola, the pilgrim years— es una verdadera biografía. El hecho de que se ajuste al género constituye, para nuestro gusto, un mérito de gran importancia. Los malos biógrafos suelen caer en la falta de fabricar un curriculum vitae engordado o en el exceso de abusar de la conjetura y de la fantasía gratuita. El P. Broderick está exento de estas dos perversidades.

Cuando el biografiado es un santo se presenta otra dificultad peculiar. Como se trata de un hombre —decimos, el biografiado— que es santo, el autor propende a verlo, desde el principio, adornado con una aureola prenatal, y esto le induce a exaltar patéticamente los datos que proyectan fascinadoramente el personaje hacia la futura santidad y —sobre todo— a rehuir detalles y aspectos que tal vez le parezcan vulgares o acaso irreverentes. Es decir, la biografía se tiñe de «hagiografía».

Pero el P. Broderick no quiso hacer «hagiografía» con San Ignacio. Ya el límite que se impone en el título nos lo dice: la narración se contrae a los años de lucha en que el futuro santo se está formando. Dice el autor: «Tanto entre sus adversarios como entre sus admiradores, es muy frecuente considerar a Ignacio de Loyola como un hacedor de historia. Podríamos citar cien libros para demostrarlo, pero el objeto del presente es más bien probar que la historia y la gracia de Dios hicieron a San Ignacio. Su tremenda empresa de fundar la Compañía de Jesús y redactar para ella las Constituciones que todavía hoy regulan las vidas y las aspiraciones de 32.501 jesuitas en cada rincón del mundo, sólo se menciona incidentalmente en estas páginas.» Traducidas estas expresiones al lenguaje secular —si se nos permite la palabra—, quiere decirnos el autor que aspira a presentarnos a un Iñigo hombre, sencillamente hombre, por el momento, sin títulos y sin el nimbo histórico, y aun sin el otro nimbo sobrenatural de la santidad, salvo en cuanto se anuncie y se revele por la pura obra de los hechos y de la vida narrada.

El propósito del P. Broderick se cumple, en el libro, con toda fortuna. Resulta una biografía muy amena, que no pierde interés en ninguna de sus páginas. La figura de San Ignacio aparece ante el lector desprevenido con una luz y una gracia que tal vez no sospechaba. Estamos demasiado acostumbrados a San Ignacio, el fundador, el héroe, el militar converso que sigue siendo militar de otro modo y crea una Compañía —precisamente una Compañía— para combatir contra la Reforma y sostener al Papado. Pero el hombre que realizó esta empresa, visto a través de las páginas del Padre Broderick, es un vagabundo, un «peregrino» —este título se dió a sí mismo— muy pobre, enfermo, que doma casi inmediatamente su orgullo de hidalgo y su arrogancia castrense y se convierte en un cristiano humilde y lleno de caridad. La dulzura, no la autoridad, es lo que resalta en esta vida. El futuro fundador no es un hombre brillante. Carece de dotes expresivas y le falta imaginación. Por eso mismo, cuenta sus hechos —en verdad asombrosos— en dos palabras, y para él un viaje a Tierra Santa, en aquella época (una aventura llena de riesgos en un mundo muy lejano), es como cualquiera de sus andanzas por España o por Francia. O menos. Queremos decir en el aspecto profano. Vive absolutamente entregado al cariz religioso de las cosas y de los seres. Por supuesto, el héroe se acusa bien claramente en la misma opacidad del personaje: este hombre de pocas letras se hizo maestro en Artes por la Sorbona (no le entraba el latín); este hombre enfermo, cruelmente enfermo, pasó hambre y frío y se impuso trabajos capaces de rendir el cuerpo más robusto, todo al servicio de un ideal, del espíritu. Un rasgo especialmente simpático de Iñigo era su evidente culto de la amistad y del compañerismo, aun cuando este fondo espontáneo aparezca exaltado por el cristiano amor al prójimo, que interviene, por supuesto, en su caridad, pero no excluye el otro matiz que nos parece evidente en la biografía del P. Broderick: por un amigo, Iñigo era capaz de infligirse trabajos y padecimientos atroces. Su amistad no era nunca perezosa y era siempre tenaz, diríamos testaruda.

Los hechos prodigiosos tienen poco espacio en esta biografía. Y, por lo demás, el autor los presenta con espíritu crítico. Las visiones de Iñigo no son, ciertamente, lo más destacado de su experiencia vital (¡tan lejos de un San Juan de la Cruz!). Por otra parte, el P. Broderick, al referirse a la figura de la serpiente que Iñigo veía en los aires, advierte que tales imágenes las encontró Jung en el contenido mental de otros hombres.

El San Ignacio del P. Broderick es humano, muy humano; nos envuelve en su simpatía y nos conmueve a menudo, incluso —o tal vez sobre todo— por sus fallas y sus insuficiencias. ¿No es conmovedor ver a Iñigo, ya hombre talludo, luchando con sus declinaciones latinas, junto a los niños, peleando con sus compendios escolares que no le entran en la cabeza? Y sin embargo, este hombre es un genio. No cabe duda. Pero justamente a través del hombre limitado es como empezamos a comprender de qué esencia está hecho un santo.

Virtud que, en este caso, no consideramos accesoria: el libro del P. Broderick está muy bien traducido por Felipe Ximénez de Sandoval.

Sin embargo, el Indice general es poco explícito y el onomástico nos parece insuficiente. Falta un buen índice alfabético de materias.

S.

LA SOLEDAD Y LOS DIAS (Antología poética 1944-1956)

Rafael Montesinos. — Colección Más Allá. — Afrodisio Aguado. Madrid

Si tuviera que escoger dos palabras que me pareciesen expresivas de la poesía de R. M., pondría: añoranza y sensualismo. Pero ni dos, ni muchas más palabras, pueden dar idea del contenido de un poema si no es, ya se sabe, el poema mismo. A no ser que empleemos un procedimiento usadero: insertar el texto lírico y a continuación comentarlo. Así, lo evidente se suele explicar con lo obvio. Perogrullo sería buen crítico, según comentaría, acaso, Juan de Mairena, maestro de Antonio Machado, quien, a su vez, lo es, en algunos finísimos rasgos de melancolía andaluza, de Rafael Montesinos. Y ya que de andalucismo se

trata, que lo es poéticamente —su nacimiento, Sevilla— el autor de «La soledad y los días» está fuera de duda. ¿Por qué? Primeramente por la concreta y literal filiación de sus versos —casi todos se refieren o cantan o sueñan aquella tierra— y luego por el espíritu de esas letras: vago y tierno sensualismo, brotes amorosos por doquiera, surgidos tanto en la callejuela como en el patio del colegio, como por las trenzas de la muchacha...

Hay momentos de la vida que se le han grabado a Montesinos indeleblemente: los años de la adolescencia o de la postrera niñez, a cuyas emociones, temas y asombros dedica buena parte de sus poemas. Y también al despertar amoroso con su secuela de sobresaltos y dulces descubrimientos. Tan volcado se halla en el recuerdo este poeta, que ya sintió antaño la necesidad —¡siendo tan joven todavía!— de escribir un libro de prosa, «Los años irreparables», del cual alguno de estos poemas parecen versión; o al revés, aquel libro versión en prosa de los poemas.

En Montesinos hay un poco de ganga retórica, de facilidad para el juego ese de la canción, para hacer de un motivo popular una variante llena de sentimiento y de gracia, aunque lo último que digo parezca bueno y lo primero no tanto. Pero retórica está aquí empleada en su mejor acepción; pues, como decía el orador al que le acusaban de aprenderse de memoria sus discursos: «Que se lo aprendan ellos.» Esa facilidad es, naturalmente, poética, don difuso que hace que un poeta se confunda con un estilo tradicional y en que tradición y originalidad, como diría Pedro Salinas, forman un todo.

La presente antología se ha formado con poemas de «Canciones perversas para una niña tonta», «El libro de las cosas perdidas», «Las incredulidades», «Cuaderno de las últimas nostalgias» y «País de la esperanza», añadiéndole otros poemas inéditos. Muchas formas poéticas se conjugan en éstos, siempre graciosas, aladas, suavemente nostálgicas, con algún rasgo familiar y biográfico convertido en casi leve, casi grave materia lírica. Por ejemplo, dice el poeta:

«*Terrible profesor de Preceptiva*
—traje cruzado y negro—,
con tiza ibas cortando en la pizarra
las sílabas de un verso.
Los ojos se me iban, distraídos,
al naranjal del huerto;
el huerto aquel que a veces se asomaba
a la clase, riendo,
por las altas ventanas. ¿Las recuerdas?
Más que tu voz, el eco
de tu voz me rompía en mil pedazos
la tentación del huerto...»

E. G.-L.

EVOLUCION DE LA PINTURA ESPAÑOLA, por MAURICE SÉRULLAZ

Fomento de Cultura Ediciones. Valencia

El Marqués de Lozoya, docto en materia de arte y diserto escritor, en un acertado prólogo que abre este volumen, dice entre otras cosas: «Se puede ser doctor en Arte en cualquier Facultad del mundo ignorando que la pintura románica de España no tiene rival en cantidad ni en calidad en comarca alguna». Con esto quiere el prologuista hacer notorio que la cultura y el alma de España continúan siendo mal conocidas fuera de nuestras fronteras. Es verdad, sin duda posible, y son muchos los motivos de tal desconocimiento, entre otros la misma dificultad de penetrar en una nación esencialmente vital —si oponemos este concepto al de «intelectual»— o, dicho

de otra manera, tan difícil de reducir a esquemas generales. Menos disculpable es que los especialistas ignoren ciertos datos fundamentales, que son realidades puestas ahí, visualmente perceptibles. Pero ya se sabe que aunque se mira con los ojos, no se ve con los ojos precisamente, sino con ideas previas apercipientes, a modo de pinzas, con las que la inteligencia selecciona los objetos de su atención y, dentro del círculo escogido para proyectar la luz, interpreta lo que aprehende, para prestarle un sentido condicionado de antemano por el molde de aprehensión. Ahora bien: el molde para captar los hechos o los datos no favorece mucho a España, aparte de la dificultad —reconozcámoslo— para elaborar ese molde.

Por eso el prologuista agradece, tanto más a los extranjeros que se acercan a España —al arte español—, cuando lo hacen con buena voluntad, suficiente documentación y un sincero deseo de acierto.

Tal es el caso de Maurice Sérullaz, autor de este libro dedicado a la evolución de la pintura española desde los orígenes hasta hoy.

El volumen consta de una parte consagrada a la introducción y a cuestiones generales, más concretamente a las influencias que intervinieron en la formación del arte español. Para Maurice Sárullaz el influjo de Oriente ha sido decisivo en España. Pero no se limita a este enunciado general, sino que analiza las diversas corrientes orientales que, a su juicio, marcaron la sensibilidad de nuestros artistas: civilización caldeo-asiria, persa, arte bárbaro de las estepas, el Islam y Bizancio. Aquí las teorías del autor pueden ser muy discutidas y son, ciertamente, muy discutibles. Se trata de una materia polémica y dudosa. Personalmente, entendemos que la influencia «oriental» más cierta, en el alma española, ha sido la del judaísmo, mucho más honda que la del Islam, pues ésta, en la mayor parte de sus expresiones o de sus huellas, presenta una índole superficial —dicho sea en sentido estricto, no peyorativo—, y donde no es superficial, se caracteriza por no ser positiva, sino al revés, negativa, quiere decirse, a la manera de los anticuerpos que aparecen en un organismo que resiste a la invasión de un agente exterior. Maurice Sérullaz no estima en grado suficiente —aun reconociendo que es el factor de más volumen e importancia— la influencia occidental europea, si bien concede un lugar privilegiado —lo que es cierto— a la presencia francesa en la formación del arte y de la cultura de España. Para entender el orientalismo y el occidentalismo españoles es preciso tener siempre muy en cuenta que España es occidental no sólo por su posición geográfica europea y por su origen latino y godo, sino —y esta es la diferencia respecto a otras naciones de Europa— por una opción voluntaria, por una elección categórica, pronunciada en condiciones dificilísimas, frente a un invasor de Oriente que entonces representaba la máxima altura cultural, la riqueza, la técnica y el poderío militar más fuerte del mundo. Este occidentalismo apasionado y electivo conformó el alma española y se expresa también en las líneas del prólogo, cuando el Marqués de Lozoya dice: «Penetración intensa del Oriente en el alma española; voluntad de permanecer europea. Esta es, en suma, la verdad de España». España ha sido, simplemente, la marca de Europa contra Oriente y el Islam, y ello explica mucho, no queremos decir todo. Habría que estudiar la occidentalización del islamismo por España.

Maurice Sérullaz estudia el cuadro de nuestra vida cultural histórica para encajar en él su tema. La amplitud de la materia estudiada hace inevitable que se registren algunas fallas en esta parte del libro. Para poner un ejemplo, acaso el historiador de la música le reproche haberse olvidado de Cabezón, el gran maestro del siglo XVI, tan importante como Vitoria.

Pero la sección del libro específicamente dedicada a la pintura, principal asunto del estudio, es muy buena. La información casi siempre es justa y los datos y juicios se expresan en una prosa suelta, clara y amena.

Las muestras del arte pictórico, presentadas en grabados y láminas, constituyen un acierto de orden y selección. Merece señalarse la calidad de los comentarios puestos a las ilustraciones. Por ejemplo, el que explaya los juicios del autor respecto al papel de Murillo en la pintura española (figura 35, *La Inmaculada Concepción*). Para Maurice Sérullaz, Murillo representa en la escuela española «la sustitución del sentimiento religioso por el sentimiento devoto». Juicio breve y verdadero. Es Murillo el pintor de una religiosidad amable, sensual, frente a la religiosidad profunda, mística, de sus antecesores.

La casa editora que publica este volumen se destaca —como venimos observando, y aprovechamos la oportunidad para decirlo— por el elevado tono cultural de los títulos que edita. Con este volumen ha realizado un esfuerzo laudable. Empero debemos señalar que puso el acento en los textos, no en las ilustraciones, más modestas y menos perfectas de lo que hubiéramos deseado. Pero, en conjunto, ha hecho un buen trabajo y el libro es atrayente y digno.

No debe olvidarse la contribución de don Felipe Garín Ortiz de Taranco, catedrático de la Universidad y Director de la Escuela Superior de Bellas Artes de Valencia, que revisó el texto y lo enriqueció y aclaró con muchas y oportunas notas.

F. S.

LA EMANCIPACION DE AMERICA Y SU REFLEJO EN LA CONCIENCIA ESPAÑOLA

por MELCHOR FERNÁNDEZ ALMAGRO (Segunda edición). — Instituto de Estudios Políticos. — Madrid, 1957

Merece este libro su buena fortuna porque sirve una necesidad y la sirve con discreción y propósito de acierto. La necesidad deriva, justamente, de la idea que se manifiesta ya en el título: la del «reflejo» que tuvo —que no tuvo—, en la conciencia española, la pérdida de las colonias americanas. Como dice el propio autor: «Siendo innegable —y desde luego, nadie lo niega, a poco que se fije la atención en el gran suceso— que el Imperio ultramarino de España, propiamente dicho, se perdió en la batalla de Ayacucho, dijérase que 1824, pese a todo, es año que pasa inadvertido en la común y elemental cultura histórica de nuestro pueblo...» Así es, en efecto. El pueblo español no comprometió su alma, su pasión, en el negocio de la independencia americana. Aconteció de otro modo con el desastre —sin embargo mucho menor— de 1898, porque hubo un grupo de escritores que le impusieron a España la conciencia del hecho, una conciencia que sigue aun resonante. Por eso mismo es útil este libro, que resume con claridad los acontecimientos de aquel período histórico y rastrea, sobre todo en los testimonios de la literatura, tan bien conocida por el autor, los efectos del seísmo americano, efectos evidentemente sordos y apenas conmocionales. Pero es el caso que la Independencia americana continúa siendo, para el español, sin excluir al que posee una buena formación universitaria, un acontecimiento del que se aparta la vista, sobre el que no es grato volver. En suma: continúa ignorado, marginado y fuera de foco.

El libro de Melchor Fernández Almagro aporta algunos documentos que no habían sido empleados en el esclarecimiento del tema. Pero su interés mayor, su mejor servicio, consiste en exponer los hechos conocidos en una forma bien ordenada y con un estilo noble. Es de los libros que dejan tras sí un esquema nítido, lo que resulta muy conveniente en esta suerte de obras no consagradas a una investigación detallista de los sucesos.

Esta síntesis permite ver, en panorama, ciertos aspectos un tanto inadvertidos del acontecimiento. Por ejemplo, junto a la despreocupación general y a la incompetencia de no pocos de los dirigentes, la clarividencia de otros y su audaz y moderna concepción del problema. Entre los clarividentes, el conde de Aranda, antes de que hubieran empezado las grandes dificultades, cuando prevé la independencia y propone instalar a infantes españoles en los virreinatos bajo la sombra imperial del rey de España. Era una idea sensata. Luego, hombres como García León y Pizarro, que ve igualmente con perfecta claridad el problema, y sugiere al rey, entre otras medidas, fórmulas muy semejantes a las de la *Commonwealth* británica (escrito presentado al Con

...el de Estado, 22 de agosto de 1817). ...l diputado Fernández Golfín, que ...puso el reconocimiento de la inde...dencia bajo la corona de Fernan...VII, y Alcalá Galiano, que exigía ... total franqueza con los america... para salvar vínculos esenciales ...tiles a las dos partes. La política ...ló entre una intransigencia y un ...r sin medios para hacerles va... y una ingenua esperanza de con...iia en la Constitución liberal. Los ...rales creían que la virtud de la ...stitución sería suficiente para ...aer a los americanos; los absolutis... cuando el rey volvió a posesionar...el poder absoluto, imaginaban que ... suprimir la Constitución y hacer ...contrario de lo que habían hecho ... liberales se arreglaría el conflic... De ambas, la gestión más desas...a fué la del absolutismo (el sím... de esta etapa es la compra de los ...cos rusos por el rey y su camarilla, ... fenomenal negocio sucio; los bar... estaban destinados a restablecer ...situación militar a sangre y fuego, ... América, pero en su mayor parte ...ultaron inservibles y no llegaron a ...egar).

...in embargo, contemplados los he...s en parangón con procesos seme...tes y comparables, de los que fue... protagonistas otras potencias, es ...zoso admirar la tenaz resistencia ...añola y su eficacia militar para ...tener la rebelión. El movimiento ...pezó en 1810 y terminó en 1825. Son ...chos años. Por el año 1814, y aun ...6, la situación parecía restableci... en favor de la metrópoli. Dada la ...orme extensión de los territorios y ...mínima disponibilidad de tropas, el ...ultado fué muy brillante. Sólo a ...rtir de 1821, y sobre todo de 1823, ... derrumba el poder metropolitano ... América. Esto, para un país de tan ...os recursos, que acababa de salir ... una guerra devastadora en su pro... territorio, es un resultado más ...n asombroso.

...Jna observación de suma importan... del autor es que la indiferencia ...pular respecto a la suerte de los an...uos virreinatos y demás posesiones ...pañolas de América facilitó mucho ...posterior reconocimiento de la in...pendencia. El pueblo español no ...ntía ningún rencor hacia los ameri...nos. Sólo más tarde, como respues... a actitudes de la clase dirigente ... los países recién emancipados, se ...odujo cierto resentimiento, pero en ...pa muy posterior, es decir, cuando ... guerra estaba sólo en la memoria. ...r eso estima el autor que «se puede ...rdonar la tenue o nula reacción de ...uchos españoles frente al magno su...so, cuya fecha no parece que pren...era en la memoria colectiva, pen...ndo en la facilidad que deparó este ...cio... para que a todos los rincones ... la conciencia española llegase la ...a de generosa inteligencia, gracias a ... cual hubo de prosperar, en su día, ... gestión de los reconocimientos di...omáticos respectivos».

A. F. S

...N LA HOGUERA

...e JESUS FERNANDEZ SANTOS

...ditorial ARION.-Madrid, 1957.

En la hoguera es un libro limpio, austero, ...la vez que denso de lenguaje. De él ema... un sentimiento amargo, pero compasi..., por los seres y las cosas... Y en ocasio...s alcanza un trémolo de pasión sentimu..., represada, que por eso es más lacerante. ...Esta novela se lee de un tirón, digámoslo, ... seguida. Aunque en la lectura —al me...s esto nos ha ocurrido— apetezca abrir ...na pausa, un paréntesis en el que rumiar ...s páginas pasadas.

¿Qué se propone el autor? Interesa en...ever el sentido de la obra, y para ello ...y que concluirla. Seguimos.

Fernández Santos corresponde a la gene...ción joven, y conoce por experiencia los ...cesos que narra; no es un «imaginativo»; ... sensación que se desprende de la lectura ...ena a *verdad*. Pisamos un paisaje vivo, ...os movemos entre seres reales, presos de ...asiones, penas y vehemencias psicológica...ente fundadas.

Como perteneciente a esa generación jo...en, Fernández Santos procura reflejar la ...ealidad que ve, *calcando* sus rasgos fisiog...ómicos, sin individualizar una figura o ...ersonaje en detrimento de otros; le inte...esa el tejido social, y de él, su sobrehaz, ...as conductas según «aparecen», «objetiva...as», en su nudo formalismo. El antece...ente de esta actitud mental previa parece ...er *El Jarama*, de Sánchez Ferlosio. (También *La Colmena* y *Duelo en el Paraíso*.)

Bien; no conocemos *El Jarama*. Por lo que respecta a Fernández Santos, le aconsejaríamos prescindir de cualquier pauta; no aceptar más «compromisos» formales o éticos que los que deriven de su capacidad: de su talento y textura interiores.

Estos son evidentes, en cuanto novelista. A Jesús Fernández Santos, los personajes le brotan de las entrañas con probidad. No ha de constreñirlos por razones externas, espúreas a su dinámica psicológica, que exige una «lógica», como si dijéramos un canon de justicia para cada uno. Los personajes de una novela no pueden ser medidos con el mismo rasero. Es falso que sean monocordes, monoformes y monointensos; así se los falsea, pues no ocurre así en la vida ni, por tanto, en el ánimo del novelista: unos están más cerca, otros más lejos, unos más dentro, otros más ajenos o distantes de él. Aplicar una lupa de igualación para ver la realidad —lo que quiere decir socializante, uniformadora— es un espejismo o una mentira previa del autor. Los personajes *verdad*, tomados de la realidad, unos son «prójimos» y otros «extraños», unos «gruesos» y otros apenas tangibles... Así hay que darlos, por lo que se me ocurre, en el libro.

Puede que esté equivocado. Me parece que Fernández Santos se curará de esta «intención» anterior a su objeto: novelar con verdad y gravedad, y nos dará obras plenas, jugosas, espontáneas y fluentes...

● No se deduzca de mis palabras que *En la hoguera* sea un libro seco o arbitrario. Es un libro excelente, hondo, que muestra la fibra de novelista del autor. Nos parece una de las novelas logradas de la posguerra española. La objeción de arriba —que no es tal, más bien un juicio al margen— va encaminada a apuntar un riesgo, si Fernández Santos recae en él.

En la hoguera retrata un pueblo español, castellano, pobre, calcinándose bajo la sequía. Discurre por estampas, que anudan los lazos de parentesco, vecindad y sentimentales de los protagonistas; con descripciones perfectamente conseguidas: luz, color y tiempo. El regusto final es amargo; queda en el lector un poso melancólico, rezumante de melancolía y tristeza. «¿Vale la pena seguir? Pero se sigue. ¿Por qué no empezar de nuevo? No se puede.» «Resignarse, sin fe.» Este parece ser el resumen de Fernández Santos, contemplador de la vida adusta y, sin embargo, tierna, transida de emotividad que lleva dentro.

Felicitamos al autor por su libro y nos felicitamos de que haya sido, y sea, colaborador y amigo nuestro en INDICE.

F. F.

OTRO DIA NUESTRO

Por RENE MARQUES

San Juan de Puerto Rico, 1955

Un volumen de cuentos prologado por la escritora Concha Meléndez, que dice del autor: "René Marqués está dotado de las cualidades imprescindibles en el arte del cuento: planteamiento concentrado del foco de la narración; creación de la atmósfera o enmarcamiento justo, y hábil colocación y desarrollo de las escenas, producto del estudio y práctica que el autor ha dedicado a la creación dramática."

Ya conocíamos algunas de estas narraciones publicadas en revistas, por ejemplo, "Pasión y huída de Juan Santos, Santero", en el que cuenta la targedia del fanatismo, esta vez a cargo de un misionero protestante introducido en un círculo popular portorriqueño, que llega a dominar. Es un cuento recio y humano.

En "Isla en Manhattan" nos traslada al medio de la gran metrópoli, donde se plantea el problema racial. La heroína es una muchacha de vida irregular que, sin embargo, acusa una fuerte conciencia nacional y un sentido vehemente de la dignidad personal y del grupo a que pertenece, en contraste con un portorriqueño "asimilado".

Otras narraciones, como "El milagrito de San Antonio", no tienen la forma clásica del cuento. Se trata más bien de estampas. Pero, como es el caso del título citado, excelentes y vivas.

A través de estos trabajos literarios transparece una fuerte pasión nacional, frente a la potencia política y cultural anglosajona. Este aspecto, aunque situado fuera de la literatura, no deja de tener un gran interés, no ya político, sino humano. No debe perderse de vista la situación política de la Isla: esta circunstancia tiene que reflejarse, casi necesariamente, en toda obra portorriqueña, justamente porque esa circunstancia —conflicto nacional y cultural con un Estado dominador—es anómala y crea peculiares tensiones difíciles de eludir en la creación literaria. De todo esto es un valioso testimonio el libro de René Marqués

S.

EL FANTASMA Y LA CARNE

por WILLIAM GOYEN

Traducido del americano por M. E. Coindreau.

Prólogo de Michel Mohrt.

William Goyen es uno de los hallazgos más afortunados de la joven novelística norteamericana. Se dió a conocer, sobre todo, por su novela The House of Breath, *traducida al francés, asimismo, por M. R. Coindreau, y* La Maison d'Haleine, *recientemente al español, en Buenos Aires, si no nos equivocamos.*

El procedimiento narrativo de William Goyen se caracteriza por una especie peculiar de lirismo de la tierra y de los recuerdos. Es un escritor del género «musical», si se nos permite la expresión, quiere decirse, con un ritmo largo y gravemente melódico. Sus narraciones, por pegadas que estén a la realidad, tienen siempre algo de ensoñación, como pasadas a través de una conciencia que evoca y sueña gramando recuerdos. En el prefacio de este volumen de cuentos, Michel Mohrt dice que se emparenta con los primeros románticos americanos y con los románticos alemanes que influyeron en aquéllos. Sin embargo, el parentesco no produce ningún aire de familia. William Goyen es tan peculiarmente americano como Faulkner.

Los primeros cuentos del volumen que ahora edita Gallimard, como es el caso de Le Coq Blanc, *un relato de embrujamiento dentro de la estricta verosimilitud, y* La lettre dans le coffre de cedre, *tienen precisión narrativa; en suma, son verdaderos cuentos. A nosotros nos parecen excelentes. En cambio, los cuentos finales, de una manifiesta intención metafísica y con elementos no narrativos, con sobrecarga simbolista, siguen un rumbo que no podemos reputar acertado. Pero, de cualquier modo, la calidad literaria del autor está siempre a salvo.*

William Goyen parece haberse propuesto, como indica ya el título en francés, Le fantome et la chair, *jugar con la dualidad carne y espíritu, este último designado de diversas maneras: fantasma, luz, sombra... Sería difícil extraer ninguna conclusión metafísica de este tratamiento literario. Importa, en cambio, que el autor haya podido concretar el misterio, la posibilidad que manejó, tantas veces y tan tenazmente presentada por el hombre. En William Goyen, a veces, y no sólo en estos cuentos, hay como un animismo primitivo y campesino, algo como un soplo de mentalidad negra.*

Muy buena, en cuanto nos es dable juzgar sin el texto original, la traducción que hizo M. E. Coindreau, ya especialista en William Goyen. Es el suyo un francés con sabor que evoca el original no sólo, claro está, en la versión de conceptos, sino en el «aire», en el gusto de la prosa.

LA MUJER VESTIDA DE HOMBRE EN EL TEATRO ESPAÑOL

por CARMEN BRAVO VILLASANTE

"Revista de Occidente". - Madrid

Este ensayo de tema escasamente tratado en la literatura, es la tesis doctoral de Carmen Bravo Villasante y obtuvo el premio extraordinario en la Facultad de Filosofía y Letras de Madrid. La autora ha realizado un estudio muy completo sobre un asunto que, si bien ha proporcionado materia a diversas obras del teatro español, francés e italiano, no ha trascendido como argumento para un libro. En la bibliografía que Carmen Bravo da al comienzo de su obra, solamente un autor del que nada más se dan las iniciales R. F. E. titula su ensayo Las disfrazadas de varón en la Comedia. *La escritora toca los registros inherentes al tema y expone los diversos motivos que mueven a las mujeres a adoptar el disfraz masculino, constituyendo esto el argumento de muchas comedias. Según Carmen Bravo, se visten de hombre en el teatro: las enamoradas para seguir al objeto de su pasión; las guerreras hombrunas que buscan en el combate la fama como recompensa de sus hazañas bélicas; las vengadoras de una afrenta de familia; las ambiciosas de poder; las que usan el disfraz «a lo divino» (ejemplo de esta transformación es Juana de Arco); las que huyen de algún peligro, y las criadas acompañantes de sus señoras. Tanto influyó en la mente de algunas mujeres esto de cambiar de sexo mediante la transformación de su atuendo, que hasta «Sor Juana Inés estaba dispuesta a valerse del mismo recurso que habían usado las heroínas de las comedias. Quería usar del disfraz con la misma ansia con que Santa Teresa, de pequeña, después de leer tantos libros de caballerías, salió de camino con el hermano dispuesta a convertir infieles».*

Resulta curioso el que, aparte de la mejicana Sor Juana Inés de la Cruz, las mujeres que han tenido acceso a la Universidad disfrazadas de hombre, no lo han hecho por afición al estudio, sino por amor —terrestre o celestial, según los casos—, sentimiento promotor de casi todos los actos femeninos. Carmen Bravo cita dos comedias de Lope: La escolástica celosa *y* Las locas por el cielo. *En esta última comedia, la autora del libro que comentamos señala que el disfraz se usa «a lo divino». Pero, como apunta muy certeramente la escritora, «el tipo de mujer varonil estuvo de moda largo tiempo en la literatura y en la vida española. «La mujer debía tender a superar su estado de mujer. El adjetivo varonil no sólo se aplicaba cuando era el caso de aplaudir la osadía, el valor o la inteligencia femenina, sino también cuando se trataba de ensalzar la bondad, la abnegación y la constancia en el amor».*

Refiriéndose concretamente a las amazonas, Carmen Bravo dice que el mismo Lope de Vega las halla en Virgilio. Claro está que, en general, los escritores de aquella época estaban casi siempre influídos por otros. En El Alcalde Mayor, *de Lope, fechado en 1618 (recojo esta afirmación entre las muchas que hay en el libro de Carmen Bravo), los antecedentes de esta obra se encuentran en un libro de Bocaccio, muy relacionado con el tema del feminismo.*

Y de este modo, con una erudición que, lejos de abrumar, está tratada en forma donosísima, Carmen Bravo ofrece un panorama en el que predomina la eterna aspiración de la hembra, que consiste, más que en superar la fuerza del varón, en conquistarle valiéndose de ardides y fraudes con tal de llegar, si no a su corazón, al menos a la proximidad de su presencia física.

María ALFARO

El mejor libro del mes

Damos cuenta de haberse creado en Madrid el *Servicio del Mejor Libro del Mes* por la Agencia Literaria «Alida». Forman el jurado de esta organización los señores don Jorge Campos, José Luis Cano, Melchor Fernández Almagro, Ricardo Gullón, José Hierro, Julián Marías y Antonio Vilanova.

Han destacado, como mejor libro del mes, la «Historia Social de la Literatura y el Arte», de Arnald Hauser, y como recomendados, «Mis mejores poemas», de Vicente Aleixandre; «La espera y la esperanza», de Pedro Laín Entralgo, y «El Greco y Toledo», de Gregorio Marañón.

Recordamos un «Mejor Libro del Mes», que existió en época anterior, y tuvo gran prestigio. Fué su promotor y alma el escritor Ricardo Baeza, que tanto hizo por el conocimiento de la literatura europea de entre las dos guerras, en España, así como en beneficio de la producción literaria hispanoamericana. A aquel útil «Mejor Libo del Mes» se debe, entre otros éxitos, que fuese debidamente destacado el novelista venezolano Rómulo Gallegos, con motivo de la publicación de «Doña Bárbara» por una editorial española.

Cursos de cultura hispánica

Durante el mes de mayo, el Instituto de Cultura Hispánica ha tenido abierto un curso especial para profesores iberoamericanos de Segunda Enseñanza, que abarca distintas materias, principalmente relacionadas con la enseñanza del idioma y cuestiones generales de enseñanza media.

Se incluye en los cursos, asimismo, una excursión por Galicia y Portugal.

Otro cursillo ha sido dedicado a «Documentación española» (instituciones, arte español, historia contemporánea, relaciones internacionales, cursillo sobre manejo de máquinas audiovisuales al servicio de la educación).

"Amigos del Museo"

El arquitecto y profesor de la Escuela Superior de Madrid, don Fernando Chueca y Goitia, figura como primer conferenciante del ciclo organizado, a partir del 21 de abril, por la *Asociación «Amigos del Museo»*, de Bilbao, con el sugestivo título: «La arquitectura en la situación del hombre actual».

En el mismo ciclo disertarán:

El 12 de mayo, don Crisanto de Lasterre Vidaurre, director de los Museos de Bellas Artes y de Arte Moderno, de Bilbao, con el tema: «Evocación de Darío Regoyos, poeta de la luz y del color».

El 19 de mayo, don Antonio Gaya Nuño, el conocido crítico, sobre «El arte novecentista y su espectador».

El 26 de mayo, don José Manuel Pita Andrade, profesor de Historia del Arte en la Universidad de Madrid, «Los problemas de la pintura a través de algunos cuadros españoles».

Y el 2 de junio, don F. J. Sánchez Cantón, subdirector del Museo de la Historia, «La arquitectura y la pintura en Yuste».

APLICACIONES INDUSTRIALES Y MILITARES DE LA EXPLOSION NUCLEAR

por CAMILLE ROUGERON

Editora Nacional.-Madrid 1956

El autor es un conocido ingeniero naval francés que ha frecuentado mucho, en sus obras, temas militares.

En este libro, Camille Rougeron historía los orígenes más inmediatos de la bomba termonuclear, sucesora de la bomba atómica, basada en la «fusión» de átomos ligeros, como el del hidrógeno, y no en la «fisión» de átomos pesados —uranio y plutonio— que caracterizó a los artefactos lanzados sobre el Japón. Luego estudia los efectos de estos nuevos explosivos, para abordar, en la segunda parte, las aplicaciones industriales. Al plantearse la utilización de los explosivos termonucleares, por ejemplo para construcción de obras, acude el tema del modo de neutralizar o anular la radioactividad residual. ¿Cómo hacerlo? Camille Rougeron sugiere, pongamos, una contrafigura de la bomba de cobalto —que aumenta esa radioactividad—, y esta contrafigura pudiera ser la «bomba de boro» o al ácido bórico, que anularía la radioactividad inducida tan eficazmente como la puede ampliar la envoltura de cobalto.

El autor, pues, es optimista en cuanto a la peligrosidad de estos artefactos, en el aspecto de las radiaciones. También encontramos un optimismo parecido cuando trata de la misma guerra, no tanto porque sea posible evitar las funestas consecuencias de las bombas nucleares, cuanto porque con un criterio militar, muy profesional, supone que los beligerantes se cuidarían de reducir, lo más posible el empleo de estas armas catastróficas y, ante todo, se abstendrían de bombardear ciudades e incluso industrias salvo como represalia contra un ataque enemigo de esta misma naturaleza.

En cambio se haría un uso amplísimo, a su juicio, de otras modalidades de guerra atómica menos destructoras. Es el caso de las minas nucleares, sembradas en un terreno abandonado al enemigo y de arenas radioactivas. De este modo, la tierra de nadie sería casi infranqueable o muy difícil de pasar y de establecerse sobre ella. Pero no daría motivo a que el enemigo, paralizado en su avance pudiera acudir a una réplica en forma de bombardeos estratégicos sobre ciudades.

Un capítulo de peculiar interés es el que se refiere a la climatología termonuclear. Parece ser que la bomba termonuclear más grande —60 MT.— que construye la *Atomic Energy Commission*, sin haberse atrevido a experimentarla aún, no bastaría para fundir un kilómetro cúbico de hielo Groenlandia reclamaría cuatro millones de tales superbombas para su limpieza superficial de la capa de hielo que la cubre. En cambio se puede contemplar la posibilidad de despejar de hielos ríos como el Volga y el San Lorenzo. Lo que sí es factible modificar el clima, combinando la explosión termonuclear con grandes trabajos de ingeniería.

En general, la energía atómica tiene un gran porvenir pacífico. Pero como no es fácil de domesticar, donde ya *rinde* plenamente es en la guerra: un portaaviones tipo *Forrestal* cuesta 20 millones de dólares; con ese dinero se pueden hacer 1.000 bombas, que enviarían al fondo del mar a centenares de navíos de la categoría de *Forrestal*. Por tanto, la bomba es *negocio*, militarmente hablando... Siempre y cuando no haya que usarla. Un libro interesante y de amplio servicio informativo.

S.

SE CREA EL INSTITUTO DE ESTUDIOS AMERICANOS

En Buenos Aires (México, 524) se ha constituído un Instituto de Estudios Americanos (I. D. E. A.), que se propone estudiar la cultura y las realidades americanas—según se afirma en el preámbulo de sus Estatutos—«mediante el uso de técnicas elaboradas con criterio americano».

Figura como director del nuevo Instituto el distinguido escritor argentino Carlos Alberto Erro, y entre sus miembros del Consejo Ejecutivo aparecen los nombres de Carmen Gándara, José P. Barreiro, Jorge Luis Borges, Juan Mantovani, Ezequiel Martínez Estrada, Luis Emilio Soto y Ernesto Sábato, bien conocidos en las Letras argentinas. También registramos, entre otros, como colaborador del Instituto, al filósofo Francisco Romero.

Es secretario general Guillermo Steffen.

Conforme se nos comunica, el I. D. E. A. quedó constituído en virtud de acuerdo de la Asamblea fundadora del 15 de diciembre de 1956.

L VENCIDO

de MANUEL ANDUJAR

on retraso, según nos llega, dedi-
tos un corto comentario a este li-
Se trata de una novela. Su len-
je es terso, preciso, aunque algo
eco. El autor tiene la preocupación
ulirlo y de que destelle. Evidente-
nte, lo ha conseguido; algunos pa-
s y expresiones recuerdan los gui-
ros arrastrados por el agua, y dan
rumor.

e comienza a leer con prevención.
e el temor de que el intento de
malismo» dañe la vida espontá-
de los personajes, que debe na-
fresca... A las pocas páginas se
carta el temor. Con todo, la novela
a a medida que se avanza: van
cisándose los «tipos», enriquecién-
e... Se tiene una sensación inme-
a, al abrir el libro, de que al autor
a faltarle el resuello, pero luego el
ito se torna fluente y nos apresa.

l vencido transpira humanidad, no
ante el esquematismo o carácter
preciso de algunos personajes.
os, se tienen en pie con pocos tra-
y viven «vida suficiente», una
stencia «justificada», que es lo que
exige a la novela para ser verdad...
ocurre con el Mellao, en rigor el
tagonista que centra la atención
libro y —se observa pronto— goza
la preferencia del autor.

s un hombre, el Mellao, represen-
ivo de una veta popular española
merece estima y respeto hondo.
él se cifran las virtudes del pueblo
cillo, desprendido y noble, capaz de
rimiento callado, lindante con el
oísmo. Sin aspavientos, cumple su
ber. Tiene algo de «Cristo obrero»,
ado en el trabajo. Y no hay en
la menor demagogia, pues en la
ela, otros tipos también del pueblo
ultan egoístas, crueles e ingratos.
obstante escribir Andújar su obra
el exilio, se libra de este latiguillo
il, que hubiese sido, sentimental-
nte, hasta disculpable.

Con las objeciones que siempre pue-
hacerse a la obra escrita, por de-
ición parcial, «personal», el libro
nos ocupa sale bien parado. Su
nple ético, el del autor, es sereno y
peripecias están contadas sin es-
dencia; más bien con ánimo justo,
mprensivo», como doliéndose de
la vida que relata sea a ratos cruel
le ordinario amarga.

Finalmente, en El vencido se retra-
un pueblo minero de Jaén, en época
n próxima, pero que por ciertos
nbios drásticos habidos luego en
paña parece más lejana. Algunos
zos de ese paisaje social, urbano y
npesino están muy logrados, como
estampa del «café», y otras en la
na, que con los cuatro o cinco per-
najes principales del libro compo-
n un cuadro rico de datos, móvil y
presivo.

Aquí hay rasgos indelebles de nues-
país, apuntados someramente, pero
races, que deben tenerse en cuen-
.. El fondo de una comunidad hu-
na se transforma lenta y minima-mente, a costa de empeños nobles, constantes. De esos rasgos indelebles que ponemos de relieve, unos son alentadores, otros de temer, malagoreros. Hay ratos en que, pensando en ellos, como dicen en mi tierra, «se le caen a uno los palos del sombraje».

F.

* * *

AL OTRO LADO DE...

(Viene de la pág. 9.)

de los corteses comedimientos a que debe someterse el humilde profesor. El criado del duque no está bien que crea incapaz al paleto de poder ser también criado. Y entiéndase bien que la mayor censura contra la enseñanza de la matemática viene nada menos que de Francia, el país de la pedagogía ejemplar, de los textos precisos y casi perfectos.

El diputado Charles Viatte ha interpelado al Gobierno acerca de la política científica —no de la política sin adjetivos—, y ha declarado que de sus investigaciones personales ha concluido que una gran parte de los estudiantes de Letras y Derecho no lo son por vocación, sino porque en las clases de bachiller no entendieron nada de las explicaciones de los profesores de matemáticas. Esto se llama, en román paladino, coger el toro por los cuernos, empezar la casa por los cimientos. Porque no basta sobornar con privilegios la voluntad de los estudiantes para que se decidan por las ciencias y las técnicas, como se está intentando aquí y allá, o, lo que es peor, reformar los planes de enseñanza, destruyendo o despreciando el concepto clásico de la cultura, que es cosa muy distinta a aceptar la necesidad de una reforma de los cuadros de materias de enseñanza y satisfacerla.

Damos a este problema de la reforma de la enseñanza tal valor y trascendencia, que no vacilamos en ponerlo por encima de todos los que la actualidad plantea. Sería cometer un error de consecuencias fatales derivar de la necesidad de reforzar los equipos de investigadores científicos y de técnicos una nueva estructura docente dirigida desde el primer momento a la especialización científica y técnica, como si la base de ella —la matemática— fuese de tal naturaleza que no permitiera ninguna concesión a las disciplinas más o menos forasteras de su reino, como si lo que tradicionalmente ha venido llamándose «humanidades» fuera de una esencia particular intransferible, como si las ciencias careciesen de dimensión humanística.

Entendiendo que en esta cuestión andan confundidas las cosas, dos hermanos franceses, uno arquitecto y otro pintor, han fundado un premio de quinientos mil francos a favor de un manual de iniciación matemática. Las razones que el arquitecto da para explicar la fundación del premio merecen ser conocidas. Helas aquí:

Los estudiantes de Letras son mucho más numerosos que los de Ciencia; Francia está falta de ingenieros y técnicos. ¿Por qué? En primer lugar, porque los alumnos se vuelven de espaldas a la ciencia desde que se enfrentan con los primeros elementos de ella, es decir, la matemática.

En relación con esto, recuerda el caso de Paul Valéry, fracasado en las clases de matemática, y luego matemático autodidacta, y hace suyas las palabras del poeta:

Desearía un libro elemental, resultado de la colaboración de un gran geómetra y de un hombre inteligente muy mal dotado para la matemática o que se creyera muy mal dotado... Me es imposible creer que verdades y procedimientos tan conformes con el ejercicio de las funciones de una inteligencia atenta sean privativos de un número tan pequeño de especialistas en matemática.

Es verdad. Y la verdad lo es la diga Agamenón o su porquero.

ALFONSO DUARTE

La revista de Coimbra, Vértice, dedica
número de julio-agosto al gran poeta
profesor Alfonso Duarte, con motivo
sus cincuenta años de consagración
a poesía.

Como dice, en una carta abierta que
cabeza el número, Joao José Cochofel,
homenaje es el testimonio de «un
ñado de escritores, poetas y críticos
la manera que mejor saben, es decir,
ribiendo».

En efecto, los colaboradores de Vértice
udian a Alfonso Duarte en diversos
pectos: como poeta, como profesor
fué de dibujo, durante diez años, en
a Escuela Normal, y dejó huella pro-
nda y original de su paso, por sus ori-
nales iniciativas pedagógicas y artísti-
), como hombre...

Echamos de menos en este número de
rtice, sin embargo, estudios biográfi-
y bibliográficos directos y sistemá-
os.





EL GARCIA MORENTE QUE YO CONOCI

BERTOLT BRECHT

REVOLUCION Y TRADICION

Estos títulos corresponden a tres ensayos publicados en números sucesivos de la revista «Nuestro tiempo»; sus autores, respectivamente, Rafael Gambra, Ignacio Zumalde y Jesús Pabón, el catedrático de la Central.

«Nuestro tiempo» es una revista que ha encontrado su «fórmula», de perfil y carácter precisos, y que la sigue con acierto. La edición se distingue por su sencillez, casi exagerada. El mérito de la revista está en su texto —con preferencia en el ensayo largo que centra el interés de cada número—, y no en su boato. Casi abusa de la simplicidad y economía «Nuestro tiempo»...

Los trabajos que comentamos merecerían ser reproducidos, y nos duele renunciar a ello; su extensión nos lo impide. Hemos de limitarnos a destacar su valía ante lector de INDICE, rogando a los autores, por otra parte, que sean colaboradores nuestros. (No sobran en el mundo de las ideas las mentes claras, con probidad y garbo expositivo, como es el que distingue a los autores de referencia, cada uno en su tema, a partir de la edad, la cultura y el plano de preocupación diversos en que se mueven.)

El problema que tenemos en el país, pero no peculiar de España, es huir de fetichismos y filiaciones no esenciales. Venga uno de donde venga y «sea lo que sea», como en la Legión, en esta legión más sufrida, a ratos heroica, de los hombres de espíritu hemos de filiarnos sin compromisos formales, con el ánimo pronto a reconocer la verdad donde aparezca, y a discutirla, que es nuestro deber (en ello consiste el «servicio»), pero también a aceptarla, la diga quien la diga, que en ello estriba la conducta ejemplar de los soldados

JESUS PABON PLANTEA EL TEMA político por excelencia: las líneas maestras o «constante» del fenómeno revolucionario, en cualquier edad y lugar, diseñando o valiéndose del contrapunto de la tradición. Según sus mismas palabras, he aquí un resumen del trabajo aparecido en el número 33 de «Nuestro tiempo»:

«La Revolución es —quiere ser—, históricamente, una solución de continuidad. Propugna, socialmente, un retorno a los orígenes. Es, moralmente, maniquea; es decir, se cree, no sólo en posesión de la verdad, sino que pretende imponer el imperio de la virtud. Constituye, políticamente, una contradicción, en cuanto se sostiene mediante el incumplimiento de sus principios. La mecánica de su Poder es, en definitiva, el Terror.»

El trabajo, como decimos, está escrito con suma probidad mental, y sabe a poco... Se explica, porque pertenece a un fragmento del libro Kranklin y Europa, recién aparecido. (Habremos de comentar ese libro en nuestras páginas.) Sin otro conocimiento de él que el indicio de este capítulo, se nos ocurre una salvedad: el examen que de la Revolución, sus raíces y proceso nos ofrece Pabón, es más bien descriptivo. La documentación y el criterio del autor en este plano son singulares, difíciles de imitar en claridad y solvencia. Habrá que examinar, sin embargo, con semejante juicio y acopio de datos, el lado «positivo» de la Revolución, su dinamicidad ética, evidentes y computables.

La Revolución y la Tradición, en puridad no son un dilema; pero, en la práctica, suelen serlo. Justo el punto clave de una técnica política, de una Política solvente reside en conseguir que la Revolución no brote; que sea innecesaria. Mas conseguir esto supone que la tradición se mantenga viva, fresca y fértil: se enriquezca «revolucionariamente» desde sí misma. Conseguir esto es lo deseable, y nadie creo que tenga algo que oponer a la justicia y belleza del caso. Ocurre, de hecho, que la Revolución brota por un embotamiento de las «facultades» o energías de la Tradición, que de vivas se convierten en mortecinas y, luego, se anquilosan hasta casi extinguirse. El suceso «revolucionario» pone en tensión estas fuerzas o energías vitales amortiguadas, y el proceso sigue...

No es propio de la presente nota desmenuzar el trabajo de Pabón, que desde su plano de discurso carece de fisuras. Ni nuestro ánimo es disentir, sino coincidir. Este es un trabajo de calidad mental poco común, trabado y lógico, desenvuelto con el estilo flexible, culto y llano que caracteriza al autor. Un modelo de ensayo político, sobre el que hemos de volver una vez leído por entero el libro a que pertenece.

EL ANALISIS DE Bertolt Brecht, por Ignacio Zumalde, resulta muy comprensivo de la obra del dramaturgo, sin ahondar en sus razones más ocultas. Se trata de un análisis en perspectiva, que podríamos llamar «plano». Pero está compuesto de honradez, conocimiento y mesura. Este trabajo nos acerca al Brecht humano, del que en España tenemos escasa noticia. Y sin profundizar, como digo, en su «intraespíritu», nos da una visión responsable de la fisonomía, técnica y estructura de su obra, tan extensa y evolucionada. Brecht es un innovador. Ignacio Zumalde inquiere el sentido de esa innovación e invención, con explicaciones plausibles, según nuestro modesto criterio.

FINALMENTE, QUEDA ALUDIR al ensayo de R. Gambra: «El García Morente que yo conocí».

Gambra se acerca a la figura del catedrático de filosofía, luego sacerdote, teniendo muy presente esta segunda condición, tras haberse convertido el traductor de Kant a la fe de Cristo, en aquel día «clave» que explicó con incandescente sencillez el propio protagonista.

Gambra tiene un serio respeto por el profesor, cuyas clases frecuentó, al final de la guerra, en 1940 ó 42 —no tengo a la vista la fecha concreta—. De su evocación surge un Morente humano, de carácter hosco y franco, que lucha con sus esquemas mentales antiguos, todavía no «desmontados» filosófica, pedagógicamente, aunque «suspensos» en el corazón.

Intercala el comentarista una anécdota o dos, sabrosas, que iluminan el ser profundo de aquel hombre, compañero de Ortega y luego su antípoda, llamado a torcer el «programa» de su vida en edad avanzada, y que no se arredró del rompimiento ni la rectificación completa.

Morente es un caso extremo de la «violencia» religiosa que puede sufrir ...

un hombre —en este caso, más significativo: «intelectual»— no suficientemente reflexionado, a la luz de la circunstancia española... El trabajo de R. Gambra sirve como excelente introducción. INDICE se propone, por su parte, resucitar el tema, dedicándole algunas páginas en fecha mediata, con la información gráfica y escrita responsable que consigamos reunir. Un número de Ateneo y algún libro es el antecedente que conocemos, aparte el ensayo que nos ocupa.

LA BALLENA ALEGRE

En formato semejante al de «Alcalá», con doce páginas, ha nacido en Barcelona «La ballena alegre». Lleva como subtítulo: El diálogo, la crítica y la cordialidad. *Y estos versos conocidos, en el recuadro donde se reseña la fecha, dirección, etc.:*

Fatiga tanto andar sobre la arena
descorazonadora de un desierto,
tanto vivir en la ciudad de un puerto
si el corazón de barcos no se llena.

El sumario es nutrido y se abre con una interesante carta del doctor Sarró a Aldous Huxley, nuncio de otra segunda. Examina en ella el psiquiatra los dos libros de Huxley, «Las puertas de la percepción» y «Cielo e infierno», distinguiendo del punto de vista «huxleyano», con referencia expresa a la mescalina: «droga mágica» a la que INDICE dedicó las dos primeras páginas de uno de sus números recientes, comentando, por cierto, los libros en que ahora se fija el doctor Sarró, con autoridad técnica, profesional, que a nosotros nos faltaba.

Varias preguntas a Nieto Funcia *se insertan en un recuadro de la página 2, a propósito de su «Respuesta a dos cartas: Saber filosófico y saber científico», publicada en nuestro número 97.*

Y también el antiguo colaborador de INDICE, J. Germán Schroder, se ocupa del Teatro Universitario en la sección correspondiente.

El tono general de esta primera salida de «La ballena» autoriza a poner esperanzas en su continuidad. El propósito, según confesión expresa de Ramón Serrano, se cifra en la palabra DIALOGO. ¡Falta nos hace! Pero no sólo de palabra: de hecho, con obras dialogantes: comprendiendo al contradictor y disculpando su error, si aparece, tras probar que es irrestañable. Pues error equivale a herida, a «lesión» en la vida del espíritu.

PAPELES DE SON ARMADANS

En INDICE no utilizamos el arma inicua del «silencio», tan artera y de tanta tradición en el país.

Nos ocupamos de Papeles de Son Armadans.

La revista que dirige Camilo José Cela está «hecha», cuajada, y bien hecha. Sus colaboraciones suelen ser solventes, salvo «lapsus» o caídas de las que ¿quién se libra? Escriben los escritores renombrados del país, y la edición es limpia; algo cabalística en algunas secciones: por ejemplo, la de este número que reseñamos, en su editorial o prólogo sin firma: «Carta a una dama atónita».

Merecen citarse el trabajo «Dualidad y síntesis en Ortega», de Jorge Mañach, y «Nuevas figuras», de Vicente Aleixandre. Se incluyen también «Dos poemas» de R. González Alegre y un estudio de Stephen Spender, «El escritor en la sociedad inglesa».

EXTRANJERAS

LOS ORIGENES DE LA NOVELA PSICOLOGICA

En «Cahiers du Sud», la interesante revista de Marsella, número de febrero, encontramos una valiosa serie de documentos sobre los orígenes de la novela psicológica (traducción y presentación a cargo de René Nelli y René Lavaud). En primer término, el «Roman de Jaufré», y a continuación, el «Roman de Flamenca», siempre en el ámbito cultural de Provenza-Cataluña, con comentarios y textos, vertidos al francés.

En el mismo número, Charles Salleranque publica un trabajo sobre Juan Ramón Jiménez, y traduce algunos poemas del gran poeta de Moguer. Salleranque escribe: «Nadie, quizá, entre los hijos de Adán, si olvidamos al legendario Antar, ha sido más únicamente poeta, más voluntariamente, más exclusivamente poeta.»

LA EVOLUCION HUMANA

Una conferencia de Juan Comas, en la Universidad de Puerto Rico, ha servido al coferenciante para escribir un magnífico ensayo sobre «La Evolución Humana» («La Torre», revista general de la Universidad de Puerto Rico, enero-marzo 1957). Se trata de una exposición de las doctrinas evolucionistas desde sus antecedentes hasta la actualidad. El mérito de este trabajo reside en la buena selección de los datos, en la claridad y exactitud con que se explayan las teorías, y en la puesta al día de una materia siempre debatida, siempre enigmática..., algo que fascina, a justo título, a los biólogos y a los que no lo son.

En el mismo número de «La Torre», un artículo interesante de F. H. Heinemann, titulado «Theologia Diaboli», en el que se analizan «Le Diable et le bon Dieu» y «Saint Genet», de Sartre. Concluye el autor: «El hombre que ha perdido su centro es incapaz de encontrarlo, como no sea en lo Trascendente. Sartre lo confirma contra su propia voluntad.»

«SUR», DE BUENOS AIRES

En el número de enero-febrero de 1957, un trabajo de María Elena Walsh en homenaje a Juan Ramón Jiménez con motivo del Premio Nóbel que le fué concedido.

En el mismo número, unas palabras que pronunció Albert Camus en el homenaje a S. de Madariaga, con motivo de haber cumplido este escritor sus setenta años. Destaca, en el homenajeado, Albert Camus la constante fe en la inteligencia y en los valores del humanismo liberal.

LAUREL

Desde Córdoba (República Argentina) nos llega el primero número de una publicación de poesía. Se titula «Laurel».

Se insertan en «Laurel» poemas de Alejandro A. Nicotra, Lila Perrén, José Saer, Rafael Alberto Arrieta, Antonio de la Torre, Enrique Menoyo, Carlos Rafael Giordano y Alfredo Martínez Howard, así como una narración de Alfredo Ottonello Guevara.

Dirige la nueva publicación Alberto Díaz Bagú.

PANORAMA MEXICANO EN 1956

En la revista estadounidense «Hispania», Robert G. Mead, Jr., de la Universidad de Connecticut, publica un ensayo de un gran interés informativo y documental sobre el desarrollo de México en todas las expresiones de la actividad humana, desde la economía hasta la literatura y el arte. Se inicia este importante trabajo con las siguientes palabras: «Durante las últimas dos o tres décadas, aun los más distraídos observadores de México no han podido menos de notar los cambios económicos, sociales, políticos y culturales sobrevenidos en el país.» Es de señalar que entre los factores personales que contribuyeron decisivamente a los espectaculares progresos que menciona el autor, coloca, en primer término, la contribución de las iniciativas, de los técnicos, científicos, artistas y escritores españoles inmigrados a México. Un dato más que sorprendente mencionado por Mr. Mead es, por ejemplo, que la industria editorial mexicana produzca ya 2.500 títulos por año, colocándose en un nivel comparable con el de España y la Argentina.

El resto del trabajo es una condensada exposición de la actividad literaria de México en el último año, con significativos ejemplos y nombres de autores.

BREVE DIALOGO MUSICAL CON MI ALMA

ALFREDO CASTELLON nace en Zaragoza en 1930. Estudia en dicha ciudad el bachillerato y se gradúa en Derecho. Viene a Madrid para estudiar en el Instituto del Cine. Marcha a Roma, y prosigue estos estudios en el Centro Experimental. Allí vive dos años, hasta concluirlos. Ha realizado varios documentales. Acaba de terminar una ópera: «Jime — Jomo». Escribe, lee, es realizador en la T.V. española, y está cumpliendo en la actualidad los seis meses de servicio militar como alférez de la Milicia Universitaria.

No siento nada, y me despierto. Entonces, trataré de escuchar. Pero no siento.

Cuando estuve... ¿Estar dónde, con quién, en qué lugar, entre quién? Podría ser entre hombres o entre piedras.

—Pero no es lo mismo; los hombres hablan.

Hablan, sí, pero las piedras no les contestan.

—Les contestan los otros hombres.

—No es lo mismo, no es lo mismo. Las contestaciones de los hombres son en función de las piedras. Yo querría que fueran directamente las mismas piedras las que me contestaran.

—Pero eso es imposible; tú no puedes hacer hablar a las piedras, no puedes preguntarles, porque ellas no sienten ni te sienten.

—También muchos hombres se despiertan y no sienten a los otros hombres.

—Eso no es cierto: escúchame. No me negarás que tú no sientes el agua cuando baja por los arroyuelos y que no sientes los pájaros cuando cantan, y las hojas cuando caen de los árboles también las sientes. Tú ves los árboles del bosque, y si te acercas y los tocas, los árboles son; y, si tienes fe, el árbol más grande puede derrumbarse a tus pies.

—Sí, pero si cae y no lo siento, si se derrumba a mis pies y no lo noto, entonces es que no estoy siendo, y de nada sirve la fe que lo desplomó, que lo hizo caer.

Hoy tengo nostalgia, estoy nostálgico. La nostalgia es la reducción del pensamiento a aquellas cosas que están más con nosotros. Quiero decir que son nosotros. Nada de fuera nos interesa. Puedo decir, por ejemplo, tengo nostalgia, y los campos tener flores.

—Entonces ya estás otra vez en ti mismo. De esa forma, pensando de esa manera, jamás escucharás el canto del gallo con la aurora. Porque no te miras en la vida, porque eludes a los que están siendo contigo.

—Yo quiero sentirlos. Quiero escuchar el canto de todas las aves, pero no puedo. No tenga sentidos que me expresen. Para sentirme, necesito poseerme, y ahora me posee la nostalgia.

—Sí, pero eso no se llama nostalgia.

—Se llama nostalgia, porque yo creo que debe llamarse así; sería ridículo el tratar de encontrar ahora el verdadero nombre de las cosas, el nombre del orden, la conclusión. La justeza en el empleo de los vocablos conduce a la negación de su substancia. Yo hablo de nostalgia en sentido de «mí».

—Pero entre ti y el yo general de las cosas no puede existir diálogo jamás, porque tú no quieres regirte por las normas que los dirigen, que los hacen ser.

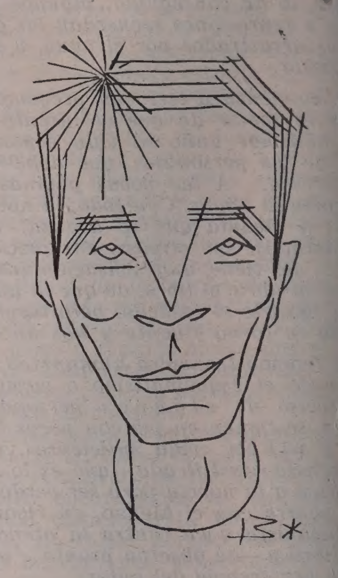
—Ya basta, ya basta. Ahora quiero reposar, todo se ha terminado; hablaré con mi yo solo. Un día escribí algo hablando del silencio final. Decía que después no hubo nada, que de un lecho con sábanas blanquísimas me trasladaban a una tierra oscura y reposada. La nostalgia entonces se convertía en flor y en más ciprés, y en pequeño animal. Mi cuerpo tiene nostalgia. Mi alma tiene nostalgia. Yo no tengo reposo. Tiemblo, y tengo frío y calor y angustia. Cuando me veo, presiento que no veo; ¿pero cuántas cosas no veo? ¿Cuántas cosas no siento? Porque siento el aire cuando es, y me complace. ¿Pero se complace [el] aire de que yo sea?

Ahora me pregunto: Si me indi[fe]rencio, ¿podré vencer la nostalgia? ¿P[o]dré otra vez ser yo?

—Si te indiferencias —te digo—, sabrás después diferenciarte, serás pla[...] o cielo o sarmiento de ti mismo.

—Entonces, no concluyo nada. [...] siento nada. Me duermo. Trato de es[cu]char. Pero no siento.

Café «Greco». Roma, 195[...]



EL TIEMPO Y LA MUSIC[A]

(Viene de la pág. [...]

y pretende no apartarse de ella, [...] desvanece el mundo, lo esfuma... [...] arte nos hace asomarnos, enteros [...] tal como somos, fuera de nuestras p[o]sibilidades.

—Tal vez sea —comento— que [la] obra de arte es la expresión total [del] hombre. Nos compromete por ente[ro...] compromete todas las posibilidad[es] humanas y no sólo la inteligencia r[a]cional. Podría definirse —se me oc[u]rre—, la obra de arte, como «la e[x]presión suficiente (y armónica) [del] hombre completo».

Gisèle aprueba con emoción. Per[pi]ñá observa:

—Perfección y «completo» signi[fi]can algo muy semejante; en el fon[do] lo mismo... *Per-fectus.*

Ha entrado la madre de Gisèle. S[a]limos al jardín, en la tarde clara. [...] madre de Gisèle —una dama encant[a]dora, muy inteligente, que hizo entr[e]ga de sí misma a su hija— me hab[la] de la atroz enfermedad, enfermed[ad] causada por un extraño error, q[ue] afligió a Gisèle.

—¡Cuánta paciencia ha tenido, s[e]ñor! ¡Y cuánta fe...!

Me despido de mis nuevas amig[as] y del Dr. Perpiñá.

Voy andando despacio. Pienso en [la] conversación, algo extraña, que n[os] ha unido durante unos momentos. [...] en las palabras, sino en el clima [de] las palabras. Era como si respirás[e]mos, sin darnos cuenta, un alcoh[ol] en el aire, imperceptible y fuer[te.] Nuestros dichos eran nuestros y [...] lo eran porque emergían del mar [...] esperadamente, asomaban sus lom[os] nuevos, y uno no sabía qué clase [de] criaturas iban a mostrarse por encim[a] de las aguas, vertiendo gotas cent[e]lleantes. Me costaba reconstruir l[as] palabras y quizá no ha sido muy f[iel] a ellas. Por lo demás, ¿qué valdrí[an] esas palabras, que valdrían aun sie[n]do rigurosamente exactas, examinad[as] en frío, fuera del clima y del instan[te] que les daban un sentido imposib[le] de recuperar ahora? No sé... Por [...] acaso, he procurado fijar sus cuerp[os.] Ahí quedan, apenas vivientes. La vi[da,] el alma de aquellas palabras, la ho[ra] en que fueron pronunciadas, su esp[í]ritu, allá están, en la esfera del «ha[...]» casi perdidas... Es decir, a menos q[ue] la música pudiera resucitar la ese[n]cia volatilizada. ¿Será esto posible, G[i]sèle, usted que tanto sabe de la m[ú]sica, de sus misterios y de sus p[o]deres?

A. F. S[...]

UN ESCULTOR NORTEAMERICANO

WILLIAM R. KRUEGER



«La objetividad es ciega».

William R. Krueger —presentémos-o primeramente con una media filia-ión— nació en New Brunswick (Nue-a Jersey), el 8 de octubre de 1931. Es-ado civil: casado con Anne Louise, rofesora del «Department of Econo-ics» de la Universidad de Wisconsin, uy inteligente, bella y de fina sensi-ilidad. El matrimonio vive actual-ente en Madison, con su hija Catali-a, de tres años de edad, que juega ntre libros de arte, esculturas y hojas enas de apretados cálculos de co-relaciones y ajustes por mínimos cua-rados. Con esa alegría que caracteri-a a la voluntad norteamericana, el atrimonio Krueger llegó a Wisconsin n septiembre de 1955. Pero en Norte-mérica la vida es dura y fácil —dos onceptos difíciles de armonizar para n europeo—, o sea, que no permite l ocio ni esteriliza el trabajo. Con oda naturalidad, obedientes a esta ey o norma íntima de la sociedad nor-eamericana, la señora Krueger entró e ayudante en el Departamento de conomía de la Universidad, a la par ue continuaba sus estudios como lumna en el de Matemáticas, y el eñor Krueger se empleó de barman n un hotel para el turno de noche. sí, ocio para la creación artística y rabajo para cubrir las necesidades ue el nivel de vida norteamericano npone, fueron asegurados a esta fa-ilia.

WILLIAM R. KRUEGER TIENE una ersonalidad, reconocida ya en Norte-mérica, que no encaja en ningún en-asillamiento de escuela o tendencia igentes. Se afirma en un concepto ersonal del arte elaborado sobre el nálisis de la realidad en cuanto ésta o existe para el hombre, limitada a u presencia objetiva. Krueger no bus-á caminos nuevos para una realiza-ión abstracta que considera utópica, orque, según me dijo en una ocasión, a de por sí, por «imposición» de los echos, todo arte es abstracto. Distin-uir y precisar, estableciendo fronte-ras, entre el arte naturalista y el abs-tracto, es una arbitrariedad.

Krueger se inclina a creer que todo arte es abstracto, desde el momento en que la más simple operación huma-na —la de la percepción del mundo exterior— es una abstracción de la realidad visual. El arte, pues, si con-sideramos que se mueve entre térmi-nos extremos, «visuales» de un lado y «simbólicos» de otro, ha de reconocer que entre aquéllos y éstos no existe frontera... Términos visuales y tér-minos simbólicos —realidad objetiva y expresión artística— forman un continuum que, fatalmente, relativiza a ambos términos. El continuum hace que los términos visuales lo sean rela-tivamente, al igual que los simbólicos.

Aceptado este supuesto, la escultura de Krueger no pretende comunicar al espectador las ideas y sentimientos «propios» del artista. En el plano in-telectual, la meta final de su arte as-pira a hacer posible la «comunicación» de las ideas y sentimientos que la es-cultura y el escultor, conjuntamente, tienen. Pero el escultor no es en esta comunicación simplemente un hábil artesano, sino, más bien, un yo muy general...

Estamos, pues, ante un caso de ar-tista que se propone restaurar en la obra artística el principio más clásico del arte, dentro de formas nuevas exi-gidas por la misma concepción gene-ral de la realidad objetiva y la expre-sión artística —continuum de los tér-minos relativamente «visuales» y los relativamente «simbólicos»—. Este continuum obliga a que el material técnico expresivo —barro, piedra o metal— ordene los elementos parcia-les de la obra, de manera que nada en ella ofrezca el carácter de simple acumulación y, en cierto sentido, de suma de elementos, sino que cada uno de ellos sea «consecuencia» de todos los demás, formando un conjunto con-gruentemente dispuesto.

LA EMPRESA ARTISTICA DEL es-cultor norteamericano se enfila a con-seguir una unidad mucho más com-pleja que la simple unidad, precepti-va más que otra cosa, de estilo, tema, medidas. Así, pues, al hablar de con-junto congruentemente dispuesto no nos referimos a la «objetividad» inge-nua aceptada sin crítica, que, por otra parte, nunca ha estado dentro de las fronteras del arte, sino a la congrua disposición de los elementos del con-tinuum.

En las fotografías que ilustran a este artículo puede apreciarse la in-tención, alguna vez didáctica, de Krueger. Tal, por ejemplo, el vaciado en plomo ¿Qué hago yo aquí? *que con* La objetividad es ciega *resumen, tal vez literariamente, sus posiciones ante el naturalismo y la abstracción en arte.*

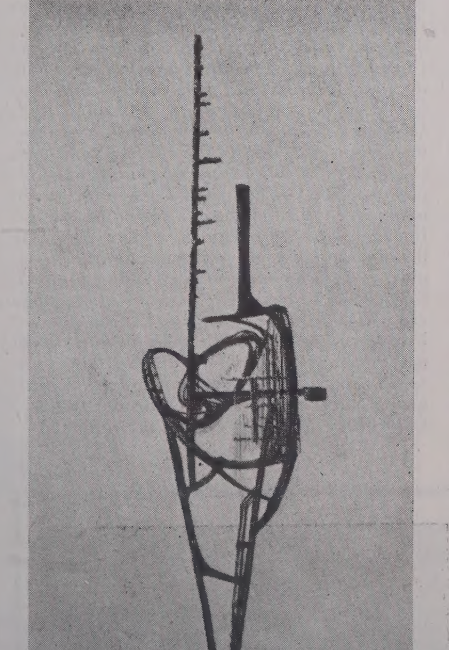
Mas dentro de la teoría, o mejor, fe estética de Krueger, están La expansión del Universo, *vaciado en plomo;* Necesidad orgánica *y* Ahí somos dos, *en acero con pátina verde, donde los elementos relativamente simbólicos buscan al inevitable tercero —elemen-to también de la empresa artística— que es el espectador.*

Hemos dicho que con las dos pri-meras obras mencionadas —¿Qué hago yo aquí? *y* La objetividad es ciega*— Krueger entra en un área didáctica. La expresión no es ciertamente muy exacta, toda vez que en el concepto y en los supuestos de Krueger no exis-te discontinuidad. El continuum su-puesto hace continua también su ex-presión, entendiendo que no se trata de una continuidad de estilo, tema o intención, sino esencial. Pudiéramos decir que cada una de las obras indi-vidualizadas son los fragmentos de un opus prácticamente inacabable.*

OTRA DE LAS VIVENCIAS QUE más nítidamente refleja su obra es la del tiempo biológico. Ese factor, que es consustancial a todo proceso de cre-cimiento orgánico, se resiste a cual-quier expresión que polarice su senti-do para minorías más o menos selec-tas. Si nos fijamos en la escultura «El Universo en expansión», advertiremos que el cosmos que crece en espiral por la vía láctea del espíritu, no es un precipitado de sensaciones telúricas, sino un tejido inacabable de melodías orgánicas, orquestadas por el invisible ritmo de lo humano, ante el fruitivo goce de la realidad desnuda, galaxia siempre en fuga, inaprehensible cuan-to parece más próxima.

JOSE GALLEGO DIAZ

Necesidad orgánica».



«Ahí somos dos».

«El universo en expansión».

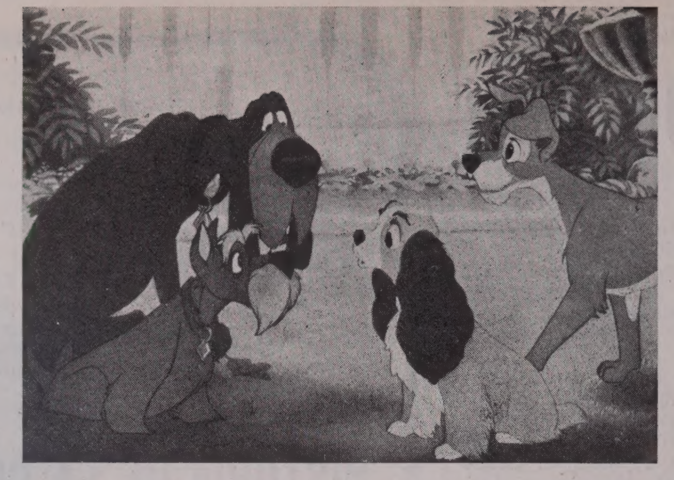


«¿Qué hago yo aquí?»



LA STRADA

de Federico Fellini



● *La dama y el vagabundo»*

Un aire que se respira, un mar que se huele y una humanidad en torno a Gelsomina, Zampano y «El Loco» que se siente latir. Y una carretera por la que el espectador, quiera que no, camina o va montado sobre las tres ruedas de la motocicleta del titiritero.

Gelsomina es un alma cándida, pura, extremadamente femenina. Zampano es la tosquedad, la brutalidad, lo «extremadamente» viril, en sentido animal... «El Loco» es un alma soñadora, valiente y «extremadamente» masculina. De ahí que el mundo de Zampano choque con el mundo de Gelsomina y «El Loco».

Pero tales mundos no sólo podrían convivir, sino que podrían unirse. Bastaría con que Zampano pensase. Pero Zampano no piensa; sólo aspira a ganarse la vida y a estar el menor tiempo posible en el mismo sitio. Y lo cumple. Indudablemente, tiene alma, pero la tiene adormecida. Por eso, Gelsomina, que piensa y siente, que es capaz de meter el universo en una piedrecita, para Zampano es una cabeza loca. Y bastaría también que Zampano aceptase las bromas de «El Loco». Pero esto es algo que le exaspera, y lejos de amansar su brutalidad, la acrecienta. «El Loco», en realidad tan cándido como Gelsomina, quizá por ese desprecio a la vida que supone su profesión —el andar por un alambre a gran altura—, provoca con sus bromas a Zampano, del mismo modo que con una pluma provocaría la furia de un león.



Y si Gelsomina no se queda con Zampano, ¿quién va a quedarse? Ella sabe que él la necesita; él lo sabe también. En el fondo, él la quiere un poco. Pero ella, a fuerza de vivir junto a aquel hombre, le comprende que con esa hondura y esa intuición femenina de la mujer delicada. Tanto le comprende, que se casaría con él. Y él no es más que una mala bestia. ¡Ah, si Zampano pensase! Pero Zampano no piensa, no quiere pensar.

¿Dónde está el amor? ¿En el corazón —sentimiento— o en el cerebro —pensamiento—? En los dos sitios. El amor está en el corazón, y el corazón está en el cerebro. De ahí que el enamorado piense o, lo que es lo mismo, sienta. Por eso, el enamorado *pensante*, en la «ausencia» del ser amado, enloquece...

El hecho es que Gelsomina no abandona a Zampano. No lo abandona, a pesar de que tiene la posibilidad de marcharse con «El Loco», cuya alma es idéntica a la suya. Gelsomina no abandona a Zampano, pero será abandonada por éste cuando aquélla no viva más que para la muerte de «El Loco». *«El Loco» se muere*, repetirá constantemente.

Cuando «El Loco» muere a manos de Zampano, Gelsomina se siente morir también. Tal es la hipersensibilidad de su espíritu. Y enloquecerá. Pero mansa, pura, tiernamente. ¿Qué hará sin Zampano, sin «El Loco»? Sonreír, llorar y tocar la trompeta como una exhalación de su alma. Y morir. Morir de tristeza.

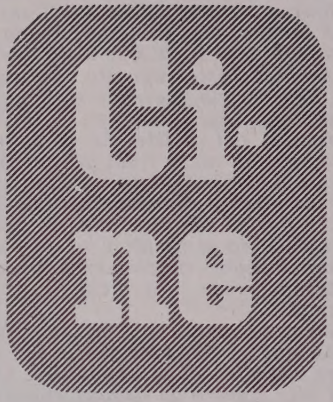
Y Zampano, al saber la muerte de Gelsomina, «piensa». Y allí, en el cerebro, está el corazón, el sentimiento. Zampano ya había cambiado a raíz de la muerte de «El Loco», pero ahora, al saber muerta a Gelsomina, ya no es el mismo: es él y Gelsomina.

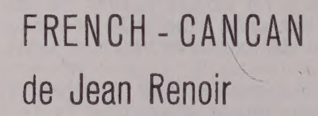
Su número de fuerza, de espaldas al ruidoso mar, es el número de un artista derrotado, de un artista que ya no puede ocultar su íntima tragedia.

Y se emborracha. Se pegaría con todo el mundo para dejarse matar. Y si en vez de ser dos los bidones que encuentra en la calle, fueran columnas de bidones, los hubiera derribado como un Sansón, para perecer entre ellos.

Sus pasos le llevan a la playa, a la oscura playa, al negro mar, que envía en sucesivas oleadas ramalazos blancos de esperanza. Y cae sobre la arena. Y clava sus ojos en lo infinito de las estrellas. Y llora. Los dientes le castañetean. Siente resquebrajarse la garganta. Se vuelca hacia la tierra. Los dedos cavan la arena. Cavan. Y Zampano, con los dedos clavados en la arena, como queriendo desenterrar a Gelsomina, queda envuelto en la oscuridad de su noche, Pero junto a su alma, que despierta, está el alma de Gelsomina.







FRENCH-CANCAN

de Jean Renoir

Ambiente, estilización al modo pictórico y un frenético can-can son los justificantes del film. Todo lo demás sobra. Y es que el amor o se trata desde dentro o no se trata. No importa que el amor empiece como un simple juego —«Las grandes maniobras», de René Clair—; lo que importa es que el amor termine por ser trascendente, porque, de lo contrario, se produce una estafa dramática. Renoir, en «El río», trató este tema del amor de un modo convincente. Pero en «French-Cancan», como en «Elena y los hombres», es pura banalidad, por no haber ahondado. Porque el novio que pierde a su novia, el joven hindú millonario que se enamora irremisiblemente de esa novia, y el cincuentón que se enamora artísticamente de esa redicha novia, forman un cuadrilátero para un buen juego dramático y trascendente. ¿Es que la película está mal contada? Algo de eso... Pero parece ser que a Renoir sólo le ha interesado construir un ambiente, los cuadros que pintara su padre y el baile del can-can. Evidentemente, todo esto lo ha logrado.

«French-cancan»

El ambiente y la reconstrucción de es[...] *pa*, a diferencia de «Moulin Rouge», [...] John Huston, es estilizado, pictórico, [...] bólico casi. El de Huston es más rea[...] por consiguiente, más recargado. Pero lo que verdaderamente le supera Hu[...] es en el tema amoroso, el cual lo trat[...] la citada película con garra y patetismo.

El baile del «french-cancan», de ritmo [ci]nematográfico perfecto, es algo prodigi[...] Es la selva metida en el civilizado P[...] Una iniciación a lo erótico, como si se viera en pleno primitivismo. La verda[...] que estos alardes, donde Eros y el Art[...] dan cita, resultan un tanto ingenuos. [...] viene a parar, como en el último plano [del] film, en «devoto» de Baco. ¡Ah, la ci[vili]zación, cuando ésta usa enaguas, me[dias] negras de malla y vistosas ligas...!

(El porqué del histerismo de la «ve[...] te» retirada, debido a «encogimiento de [ce]luloide», no queda claro.)

LA DAMA Y EL VAGABUNDO

de Walt Disney

El día que Walt Disney se olvide de [...] existe el público, ese público aniñado [...] donde el infante, el adolescente, el adu[lto,] el maduro y el viejo están cortados po[r el] mismo rasero, ese día, digo, hará su [...] película. Hasta ahora no la ha he[cho.] ¿«Fantasía»? No, en «Fantasía» tampoco [ha] prescindido totalmente del «público».

En «La dama y el vagabundo», Walt [Dis]ney nos escamotea la verdad, la poesía [...] na, la realidad. Navidad al principio, [Na]vidad al final: cierto empalago. Y un [pe]rro vagabundo que se pasa a los perro[s de] la aristocracia. Lo cierto es que tiene [...] cha prole; y es que en su vida anter[ior,] antes de ser «chapado», fué eso, un p[...] tario. Y, para colmo, un perro —«El [...] te»— que creíamos muerto, aplastado [por] la rueda de un carro, resulta que tan [...] se ha lastimado una pata. Y todo po[r] ese perro tiene que rematar la película [ha]blando de su abuelo, de una frase de [su] abuela que se le ha olvidado a fuerza [de] repetirla en el transcurso de la pelíc[ula.] Como se ve, «mecánica»... Creación [...] gral, poca.

Pero la creación está de modo irre[...] ble en los «personajes». Y es allí d[onde] radica el poder mágico de Walt Dis[ney.] «Reina» es una «damita» muy sensible, [...] femenina. «Golfo» es un «muchach[o»] anarquista, valiente. «Triste» es un p[...] muy triste, al que al final, para su m[...] tristeza, se le escamotea la muerte. «J[...] es el inseparable de «Triste» y un bur[...] redomado. «Peg» es una *perra*... «Bo[...] galgo ruso, es una especie de Rosseau. [...] dro» es un «pe!ao», un indolente «in[...] mejicano. «Bull» es un perro temible [...] fuera y bonachón por dentro. Las gatas [...] y «Am» representan lo taimado y diabó[lico.] Y hay otros animales no perrunos, tan [hu]manos como aquéllos. Tal, el castor. [...] lástima que a los animales del par[que] zoológico no se les haya sacado part[ido.] Ahí hay toda una secuencia malograda.

Pero con ser todas secuencias «humar[...] ninguna más humana y lírica que la d[...] perrera. Los cantos de los perros ence[rra]dos son como algo primitivo y ance[stral] de un pueblo eternamente oprimido. [...] secuencia, por esa humanidad extrem[...] es un tanto kafkiana.

El día que Walt Disney, mago de los [di]bujos animados, se atreva con un «Pla[tero] y yo» o un «Pequeño príncipe»...

MIGUEL BUÑUE[...]

PRECIOS DE SUSCRIPCION:

España	(un año)	150 pesetas
Extranjero	(un año)	5,— dólares
Países de habla española	(un año)	4,50 dólares

MADRID: Francisco Silvela, 55 ● Apartado 6076



Hijos de E. Minuesa, S. L. — Ronda de Toledo, 22.—Teléfonos: 27 31 57 - 27 24 63. — MADRID